

Ruinestetikk: utforsking av et estetisk blikk på Hovedøya klosterruiner gjennom en nærlesning av Florence Hetzlers ruinteori

Fredrik Armand Borgen



Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder: Lena Liepe

IFIKK

Vår 2012

Innhold

KAPITTEL 1: Hva er ruinestetikk?	5
1.1 Ruiner	5
1.2 Begrepet ”ruinestetikk”	6
1.3 Et fundament for en ruinestetikk	7
1.4 Ruinestetikk og historie	9
1.5 Presentasjon av fokus	12
1.6 Problemstilling, metode og gjennomføring	14
KAPITTEL 2: Ruinestetikkens historie	15
KAPITTEL 3: Florence M. Hetzlers ruinteori	23
3.1 The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being.....	23
3.1.1 En estetisk tilnærming.....	23
3.1.2 Ruinens ontologi og semiotikk	25
3.1.3 Sublimitet.....	28
3.1.4 Ruinen og kunstbegrepet.....	29
3.2 Causality: Ruin Time and Ruins.....	30
3.2.1 Påbygging	30
3.2.2 Ruintid.....	30
3.2.3 Ruinkunst	33
KAPITTEL 4: Bakgrunn og forutsetninger	35
4.1 Ruinestetisk kontekst.....	35
4.1.1 Simmel og Riegl	35
4.1.2 Ruinering vs ruinprodukt	37
4.1.3 Forfall / fragment – romantisk / klassisk: distinksjoner.....	37
4.1.4 Sublimitet.....	39
4.2 Ruinkunst og kunstbegrepet	43
4.3 Ruinkunst, prosesskunst og landskapskunst	47
4.3.1 Prosesskunst.....	49
4.3.2 Landskapskunst.....	50
4.3.3 Forskjeller og sammenfall.....	52
KAPITTEL 5: Hovedøya klosterruiner som ruinkunst	56
5.1 Klosterruinene på Hovedøya	57

5.2 Ruinproduktet: ruinprosess og ruintid	58
5.3 Restaurering og autentisitet	61
5.4 Domestisert?	63
5.5 Sanselighet, materialitet og lys	65
5.6 Landskap.....	66
5.7 Historieopplevelse	70
5.8 Tolkingsmuligheter.....	73
KAPITTEL 6: Konklusjon	79
Litteraturliste	85

KAPITTEL 1: Hva er ruinestetikk?

1.1 Ruiner

Ruiner er en naturlig følge av tidens gang og historiens progresjon. De er etterlevninger etter tidligere epokers arkitektur, og vitner både om historien, om arkitekturen, og om tiden som har gått siden de var hele. Ruiner graves ut og bevares av arkeologer, studeres som arkitektur av kunsthistorikere, besøkes av lokalbefolkning og turister, og har også funnet sin plass som tankefigur i vestlig tenkning, og som motiv i kunst og litteratur. Er de i tillegg estetiske i seg selv? Det er en kjent sak at ruiner figurerte som symbol, motiv, kontemplasjonsobjekt og tankefigur fra midten av 1700-tallet og gjennom romantikken. Men også i vår egen samtid dukker ruinen stadig vekk opp. Brian Dillon gjenkjenner dette i sin bok *Ruins* fra 2011 i serien "Documents of Contemporary Art":

We live now, though we might say that we have always lived, in a time of ruination. The first decade or so of the twenty-first century has seen what appears to be a distinct flourishing – in the realms of global events, popular culture and the work of visual artists – of images of catastrophe and decay. In the wake of the destruction of the World Trade Center in 2001, and the midst of the wars that followed in Afghanistan and Iraq (with their images of exploded Buddhas in Bamiyan and toppled statues of Saddam Hussein, respectively) we have been faced once more with the assault on urban and architectural materiality as a symbol of geopolitical strife.¹

Dillon skriver videre om økonomiske ruiner, byplanleggingsruiner, industriforfall, kolonialruiner, sovjetnostalgier osv. Etter 22. juli 2011 har også Norge blitt scene for denne type ruinbevissthet. I populærkulturen står nostalgi meget sterk i Norge, og så nylig som mars og april i 2012 stilte Jan Jörnmark ut fotografier i Oslo av kapitalismens ruiner i Detroit, under utstillingen *Avgrunnen: Byer i forfall* på DogA.

Denne oppgaven skal ta for seg begrepet *ruinestetikk*, og skal undersøke en spesifikk ruin *in situ*, Hovedøya klosterruiner i Oslo, fra et ruinestetisk synspunkt. Grunnlaget for undersøkelsen / analysen er to tekster av den amerikanske filosofiprofessoren Florence M. Hetzler, som på 1980-tallet lanserte sin teori om at ruiner kan tilnærmes som kunst. Hetzlers tekster settes i kontekst med en generell oppblomstring og intellektualisering av den estetiske

¹ Brian Dillon, "Introduction" i *Ruins*, 10-19, red. av Brian Dillon, Documents of Contemporary Art (London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011), 10

tilnærmingen til ruiner på 1970 og -80-tallet, og hennes begrep om 'ruinkunst' undersøkes i forbindelse med tidsperiodens diskurs om kunstbegrepet, og med ideen om det sublimе, og settes i sammenheng med lignende typer kunst, som blomstret i den samme perioden: Prosesskunst og stedskunst – *earth art* eller *land art* på engelsk, som jeg her benevner simpelthen *landskapskunst*, for å markere forholdet til landskap og natur. Klosterruinene på Hovedøya blir dermed analysert på bakgrunn av Hetzlers teori, behandlet som kunst, og sammenlignet med prosesskunst og landskapskunst.

1.2 Begrepet "ruinestetikk"

Selv om begrepet estetikk ikke alltid er så lett å definere, er den runde oppfattelsen av begrepet – en blanding av læren om det skjønne, en kunstfilosofi og læren om erkjennelse gjennom sanselige inntrykk – nok til å definere estetikk, satt i sammenheng med ruiner, altså *ruinestetikk*, som læren om hva som gjør den sanselige opplevelsen av ruiner nettopp estetisk. Eller: Hva som gjør en dypere kontemplasjon, en intens observasjon og opplevelse av ruiner intens og verdifull.

Gjennom 1900-tallet har flere tenkere forsøkt å forklare ruinens tiltrekningskraft og symbolske potens. Disse kaller gjerne sin teori for ruinestetikk, eller på engelsk *the aesthetics of ruins*. Disse teoriene inngår alle i en ruinens estetikk, og hver og en hevder gjerne å være selve ruinestetikken. Teoriene vil omtales i denne oppgaven som *ruinteori*. En av de nyeste og mest omfattende ruinteoretikerne, Robert Ginsberg, omtaler andre teorier om ruinestetikk enn sin egen som *theories of ruin*, og sitt eget arbeid *the aesthetics of ruins*.² Dette er symptomatisk: Retorisk proklamerer teoriene å være et svar på ruinestetikken (nettopp selve ruinestetikken), mens de i forsøket på akkurat det, nødvendigvis er ruinteori. Alle teoriene er likevel et forsøk på å forklare ruinens estetikk, og er dermed en del av ruinestetikken, men for presisjonens skyld kommer jeg til å skille mellom det snevre begrepet ruinteori og det brede begrepet ruinestetikk – den første som en benevning på hver teoretikers perspektiv, og det andre som en fellesbetegnelse.

² Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins* (New York: Rodopi, 2004), 315

1.3 Et fundament for en ruineestetikk

I 1991 leverte Jørgen Lund sin hovedfagsoppgave om kulturminners estetikk, som undersøker muligheten for estetisk erfaring av kulturminner, og dermed også ruiner, gjennom Walter Benjamins begrep om aura. Aura forstås som er en empatisk erfaring dannet gjennom brudd og rystelse,

der objektet tar styringen og setter betingelsene, der det erfarte overvelder subjektet og 'vekker' det fra den rutinemessige registrering innenfor det etablerte nett av begreper. Samtidig løses individet opp i en nærmest ekstatiske tilstand, erfaringen får et mystisk preg og lar seg ikke uten videre formidle sproglig.³

Dermed lar den seg heller ikke "begrepfestes eller påvises gjennom eksempler. Det fins ikke 'auratiske ting' man kan gå til og studere."⁴ Lunds behandling handler dermed snarere om den auratiske erfaring i seg selv, og innebærer en oppfordring til kulturminnevernet om ikke å hindre muligheten for en slik erfaring av kulturminner. Min tilnærming er i så måte mer konkret, og munner nettopp ut i et eksempel, og i studering av en "ting". Det er med andre ord ikke den estetiske erfaringen i seg selv jeg skal undersøke, men helt konkret objektet ruin som estetisk fenomen. Hvis vi skal snakke om en slik ruine-teori, må den til syvende og sist koke ned til hva som gjør *selve ruinen* til et unikt estetisk fenomen. Ruinens unike tinglige karakter må være det primære elementet for undersøkelse dersom vi skal snakke om en slik ruine-teori.

Parthenon i Aten er et av verkene som har dypest røtter i arkitekturhistoriens kanon. Kunsthistoriedisiplinens behandling av Parthenon baserer seg dog på bygget som en gang var, på proporsjoner, detaljer, rekonstruksjoner o.l. Foruten muligens en anekdote om tyrkiske eksplosiver som årsak til byggverkets ruinerte tilstand, er byggverkets egen historisitet et bortimot forglemt forskningsområde – det vil si: Det er en kjent sak at persepsjonen av et verk stadig endres, men det er sjelden snakk om at også verket endres, og at persepsjonen følger den fysiske endringen, og ikke bare endringen i betrakterens kontekst. Byggverkets tilstand som ruin, og de estetiske mulighetene nettopp denne tilstanden åpner for, er ofte forbi horisonten.

At ruiner endrer det estetiske utgangspunktet er ikke vanskelig å vedgi. Parthenon i dag er ikke det samme som Parthenon i Perikles' tid, men den er fortsatt skjønn. Et nytt uttrykk har oppstått. Det er en kjent påstand at sprekken mellom Guds og Adams finger i

³ Jørgen Lund, *Kulturminnenes estetikk: om en estetisk erfaring av "faste kulturminner" via Walter Benjamins aurabegrep. Med et kritisk blikk på kulturminnevernet* (Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen, 1991), 28

⁴ Ibid., 54-55

Michelangelos takfreske i Det Sistinske Kapell er en viktig faktor for dens verdensomfattende appell. På samme måte blir ferske kunsthistoriestudenter hvert år forbauset over at de skjønne greske hvite marmorskulpturene opprinnelig var malt i (etter dagens standard) grelle farger, eller at de sobre middelalderkatedralene også opprinnelig var fulle av farger. Det nye estetiske uttrykket, skapt gjennom ruining, er fattbart, men sees sjelden for seg selv. I denne oppgaven holdes ruinbegrepet til ruinerte byggverk.

To kategorier estetikk står ruinestetikken nær: fragmentestetikk og forfallsestetikk. Begge er bredere enn ruinestetikken i den forstand at de ikke er spesifisert til et definerbart objekt. Fragmentestetikken er gjerne forbundet med litteratur mens forfallsestetikk nødvendigvis er knyttet til fysiske forhold. Ruinen forholder seg til fragmentets estetikk i den forstand at en ruin nødvendigvis er en del av en tidligere helhet, nemlig det opprinnelige byggverket. Uansett om fragmentet er en enhet i seg selv (som fragment), innebærer den tap av en opprinnelig enhet: En helhet kan ikke fragmenteres i én del, og ergo: En oppdeling i flere deler innebærer at delene er fragmenter. Ruinen forholder seg til forfall i den forstand at dens fragmenterte tilstand gjerne er resultatet av forfall over tid. Ruiner viser gjerne tegn på, eller er direkte resultat av, et slikt forfall. Vekster, mose og jord innhyller ruiner, og erodering og den såkalte tidens tann er gjerne synlig. I dagligtalen snakker vi også om ruiner når det ikke er forfall involvert, f.eks. i direkte ødeleggelser, som etter en krig, en naturkatastrofe eller lignende. Ødeleggelse kan også sees som et øyeblikkets forfall. De ulike ruineteoriene strides om definisjonen av en ruin, og nettopp forholdet til modningstid er aktuelt. La det uansett være en kjensgjerning at en ruin forholder seg til en original ulik seg selv, som den selv er et fragment av, som resultat av forfall og/eller ødeleggelse.

At en ruin må forholde seg til en original er åpenbart. Om så ikke var tilfelle, ville falske ruiner, kjent primært fra engelsk hagekunst på 1700-tallet, vært ruiner. Få vil påstå at så er tilfelle (selv om de teknisk sett kan være ruiner av falske ruiner). At de kan dele noen av de visuelle inntrykkene er en annen sak, men spørsmålet om autenticitet og kausalitet gjør dem grunnleggende annerledes. Akkurat hvordan forholdet ruin/original defineres er dog ingen gitt sak.

Et enkelt men effektivt mål på ruinestetikkens forhold til det opprinnelige visuelle uttrykket, er se på et eksempel der originalen ikke har nevneverdige estetiske kvaliteter, men ruinen har det: Et forlatt veistykke, sprukket opp i asfalten så blomster titter frem, overgrodd av mose og bulkete etter årevis med tæle og mangel på vedlikehold – dette veistykket har estetisk appell. Det oppstår en estetisk effekt med ruiningen som veistykket ikke hadde da det var i funksjon (dvs. da den var en vei og ikke en ruin). Dette må være ruinestetikkens

grunnprinsipp: Når originalen slutter å være det den var ment å være, og forfallet (eller ødeleggelsen) gjør den til en ruin, ikke en bygning (eller, som i eksempelet med veien: et hvilket som helst menneskebyggverk), slutter estetikken å være originalens estetik: Den er nå ruinens estetik. Så finnes det mange forskjellige måter ruinens estetik forholder seg til originalen, og til seg selv, og jeg skal ta én tilnærming spesielt i øyesyn. Fundamentet for ruinens estetik må i alle tilfeller være ruinens, ikke originalens.

1.4 Ruinestetikk og historie

Før jeg presenterer fokus for oppgaven skal jeg behandle et tema som det er vanskelig å komme helt utenom når man snakker om ruiner. Selv om vi godtar at det har oppstått et nytt estetisk objekt, kommer vi ikke utenom det faktum at ruiner, gjennom sitt (kausal-)forhold til en original, er historiske etterlevninger, og det er nettopp historiefaget som helst gjør krav på dem. Fortidsminnevernet og vår kollektive forståelse for historiske verdier har skapt en idé om ruinens som primært historisk kildemateriale, og sekundært som historiske minnesmerker. Estetiske smaksdommer om ruiner er hierarkisk underlagt ruinens historiske verdi. Ruiners viktighet som kildemateriale for historiefaget, og samfunnets vern av dem på dette grunnlaget, har sløret den estetiske dimensjonen, og en respons på den estetiske dimensjonen av ruiner blir i dag lett avskrevet som romantisk svermeri og mangel på forståelse for historiefaget. Jeg har her definert ruinestetikk som noe diametralt annerledes enn ruinens historiske verdi.

Dylan Trigg sier om tradisjonelle ruiner at:

they have been entrenched, so domesticated, in the sphere of the heritage trail. Monumentalism remains, after all, another commodity of social servility which strives to maintain an abstract impression of the past. Through being “rationalized” as historically significant, they sacrifice their original potency only to be redefined as delimited and prohibited spaces. In the docility of ruins, preservation is enforced as the justified response.⁵

Trigg peker nettopp på spenningen mellom historiefagets fornuftsbaserte tilnærming, og den estetiske tilnærmingen. Noen ruiner har blitt så domestisert av historiefaget at deres estetiske potensiale er sløret.

Trigg definerer alle forfalte bygninger som ruiner. Hva skal til for at en ruin er en ruin? De ruinene som de fleste lett aksepterer er ruiner, forvaltes i Norge av Riksantikvaren.

⁵ Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason* (New York: Peter Lang Publishing, 2006), xxv-xxvi

Riksantikvaren definerer ruiner slik: ”Med en ruin menes i vår sammenheng restene etter anlegg bygget av stein eller tegl lagt i kalkmørtel, som er fra før Reformasjonen (1537).”⁶ Dette er åpenbart en teknisk og historiefaglig definisjon. Årstallet for definisjonen er til forvaltningens del, gjennom lovverket. Riksantikvaren poengterer likevel at dette er ”i vår sammenheng”, og antyder dermed at det finnes andre sammenhenger. De gjør det også klart at ruiner ikke bare er en del av historiefaget når de sier: ”Ruiner er ikke bare fysiske minner. De er også mentale minner, om kunnskap, kontakter, ferdigheter, åndelighet, tenkning, maktforhold og politikk. På denne måten representerer ruinene en del av vårt kulturelle skattkammer og vår identitet.”⁷ Dagens norske fortidsminnevern prøver altså å balansere historiefag og en eller annen form for ruinverdi knyttet til andre verdier enn antikvariske, spesielt identitet. Det vi likevel ser er hvordan også denne verdien er knyttet til historie, eller historieoppfatning, gjennom begrepet *minner*. Gjennom minner knyttet til historie representerer ruiner en kulturell identitet, hevder Riksantikvaren. Båndet mellom ruiner og historie synes å være det meningsbærende. I en slik forstand peker ruinen alltid utover seg selv, enten den sees som rester av et opprinnelig (kunst-)historisk verk, eller som bærer av historiske minner.

Anne Eriksen minner oss på at å oppleve historie ikke er en definitiv sak⁸. Hun ber oss skille mellom ulike typer historie, fortid og forhold til de to. Det finnes en fortid, en tid som har vært, som ikke er lenger, og som derfor er utenfor vårt umiddelbare grep. Selv vår egen personlige fortid, forstått gjennom mer eller mindre fragmenterte minner – minner som igjen er farget av synspunkt, stemning osv. – selv denne er til en viss grad tapt for oss. Den er ugjengelig i den forstand at den ikke er mulig å besøke i annen form enn gjennom minner, og disse minnene er knapt til å stole på hvis vi ønsker å være fullstendig objektive. Men ingen ville påstå at våre minner er verdiløse, eller at vår fortid er fullstendig visket bort. Tilgangen på vår egen fortid gjennom minner gjør fortiden verdifull som en stemningsbank og legitimering av vår individualitet. Anne Eriksens poeng er at slik er det også for fortiden i en større ramme, det vi kaller historie. Historie er i denne forstand vår generelle forståelse av en fortid før oss selv – en fortid som vi har tilgang til både gjennom historiefaget, og gjennom felles minner, eller *kollektiv erindring*. Historiefaget er et vitenskapelig forsøk på å finne ut av den virkelige fortiden/historien. Det burde dog stå åpenbart for alle utøvere av historiefaget at

⁶ Riksantikvaren, *Ruiner*, oppdatert 11. mars 2010 © Riksantikvaren, <http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Tema/Arkeologi/Ruiner/> (dato for tilgang: 07.05.2012)

⁷ Ibid.

⁸ Hele argumentasjonen til og med neste side baserer seg på Anne Eriksen, *Historie, minne og myte* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1999), 12-25 og 119-137

selv denne formen for søken i fortid er en form for fiksjon. Fortiden er tapt uansett hvor godt man leter, og historiefaget kan knapt annet enn å streve etter plausibilitet og i ytterste form: sannsynlighet. Det betyr ikke at historiefaget skal erklære seg fallitt i en innrømmelse av sitt eget umulige mål, for det er stadig interesse og behov for historiefag. Det det betyr er at man ikke skal se seg blind på historiefagets sannsynlighetsmål som eneste tilgang på historien. Å søke historie gjennom kollektiv erindring, en idébank analog med våre personlige minner, så å si våre felles historiske minner, er en mindre plausibel kunnskapskilde, men verdifull like fullt.

Eriksens eksempel på forskjellen mellom historiefag og kollektiv erindring som en annen tilgang på historie, er striden om vernebygget over ruinene av Hamar domkirke. Her stod eksperter mot folk i en debatt om hvorvidt ruinen skulle stå fritt (og restaureres) eller få et beskyttende bygg av glass over seg. Andre forslag var å rekonstruere den opprinnelige kirken, eller å la ruinen dø sin naturlige død. Til syvende og sist stod det mellom utskifting av stein og vernebygg. Kort fortalt argumenterte ekspertene *for* vernebygget med påstand om ruinens poetensiale som (nasjonal-)historisk kilde, mens folket argumenterte *mot* vernebygget med påstand om ruinens verdi som lokalpatriotisk symbol og potensiale for opplevelse, nettopp gjennom kollektive minner. Silhuetten av den romanske arkaden var et viktig symbol for Hamar, og vernebygget fjernet silhuetten fra landskapet. Nettopp dette visuelle – silhuetten i landskapet og opplevelsen av å se ruinen i sin naturlige kontekst – var folkeopinionens ankerpunkt. Det var en strid mellom historiefag og kontekstbasert visuell opplevelse. Det fornuftsbaserte historiefaget vant. Folkets estetiske argumenter var nettopp det: folkets, og dermed uten tyngde. De ble skrevet av som anti-intellektuelle følerier og vag intuisjon. Eriksen henviser til Anthony Giddens teori om modernitetens tendens til å opprette ekspertsystemer, som i løpet av 1800-tallet etablerte et kunnskapshierarki hvis ekko her tar form som en prioritering av historiefag foran allmenn fortidsbevissthet.

Eriksen er folklørist og kulturhistoriker, og er mer opptatt av ruinen i en slik kontekst enn dens spesifikke estetiske egenskaper. Hennes teori (som bygger på flere andre) om ruinen som en slags proustiansk katalysator for kollektiv erindring illustrerer likevel at ruiner har en annen dimensjon enn den historiefaglige. Selv om ruiner har et bånd til historie, er ikke dette båndet gitt som historiefag. Det er også klart at teorien om kollektiv erindring ikke er bundet til ruinen som sådan, for en kobling mellom erindring/minne og sted – en *genius loci* – kan like gjerne forekomme ved en stående bygning, eller for den saks skyld på et sted i seg selv. Eriksens teori er ikke ruinestetikk *per se*, men den tilbyr et skråblikk på blant annet ruiner, som kan åpne for en diskusjon.

En virkelig ruinteori, i min forstand, tar for seg ruinens estetiske egenart. Gjennom eksempelet med Hamardomen kommer det til syne hvordan selve silhuetten av den romanske arkaden var viktig for lokalbefolkningen – altså et visuelt, estetisk element, og i dette eksempelet er den estetiske egenarten et bygningselement fjernet fra sin opprinnelige kontekst og funksjon, nå presentert og forstått som noe annet. Ruinens fysiske fremtoning er en definitiv del av dens appell. Ruinestetikken tilbyr et blikk på ruinen som verken ser den utelukkende som historisk objekt eller minnesmerke, men som kombinerer flere verdiførelser i et estetisk blikk, der ruinens egen visualitet, og opplevelsen av den, er det avgjørende.

Riksantikvarens slagord for det store Ruinprosjektet som startet i 2005 er ”Bevar forfallet” – en slags vittig ordlek, som ikke desto mindre viser at også Riksantikvaren er klar over at forfall og ”ruinens egenverdi” (Riksantikvarens ord)⁹ er nye verdier. Når de likevel binder ruinens egenverdi alene til allmenn historieoppfattelse, kulturell identitet o.l., avslører de at det estetiske blikket likevel ikke blir benyttet til fulle. I en virkelighet der ruinen eksisterer som en blanding av historiefaglig kilde og minnesmerke, synes kanskje et estetisk blikk overflødig og unødvendig, og i en diskusjon om ruinens estetikk vil båndet til historie, både fag og allmenn bevissthet, nødvendigvis lure i kulissene. Likevel har det blitt teoretisert om ruinens estetiske dimensjon, og det er denne dimensjonen, slik den blir presentert i et par spesifikke tekster på 1980-tallet, jeg skal undersøke og benytte.

1.5 Presentasjon av fokus

Sommeren 1982 ble Florence M. Hetzlers artikkel ”The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being” publisert i tidsskriftet *Journal of Aesthetic Education*. Seks år senere, i 1988, ble artikkelen ”Causality: Ruin Time and Ruins”, også av Florence M. Hetzler, publisert i tidsskriftet *Leonardo*. Hetzlers sluttpoeng er at ruiner kan anses som kunst i den forstand at de tilbyr en kunstopplevelse for en betrakter som er åpen for det – som har et kunstblikk på ruinen.

Jeg skal ta med meg Hetzlers ruinblikk og se på Hovedøya klosterruiner som kunst. Hva oppstår når en filosofisk ruinteori møter en ruin *in situ*? Er det i det hele tatt en fruktbar tilnærming? Kan man se på Hovedøya klosterruiner som en form for kunst? Hva slags opplevelse av ruinene oppstår når man møter dem som kunst? Hvilke forbindelser har ruinkunst med annen kunst, spesifikt prosesskunst og landskapskunst?

⁹ Riksantikvaren, *Bevar forfallet*, oppdatert 24. juni 2005 © Riksantikvaren, http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Publikasjoner/Faktaark_og_brosjyrer/filestore/Bevarforfallet.pdf (dato for tilgang: 07.05.2012)

I forsøket på å applisere ruinteori på en faktisk ruin møter jeg forholdet mellom filosofi og kunst, estetisk teori og verk. Hetzler selv adresserer denne problematikken i en introduksjon til en bok om Brancusi fra 1991, som hun redigerte. Hennes synspunkt er at filosofien og kunsten står i et komplementært avhengighetsforhold, men at kunsten alltid er det viktigste elementet i et slikt møte:

When a work of art and a theoretical philosophical text meet, there is a texture of existence not available by either art or philosophy alone. Art, since it includes, in addition to reason, mystery, imagination, myth and intuition, may be said to be more than philosophy that primarily uses reason alone.¹⁰

Det er akkurat dette møtet mellom filosofi (estetikk) og kunst (verk) jeg møter på. Hetzler går videre fra dette sitatet og hevder viktigheten av følelser i kunstopplevelsen – at følelser gjennom kunst er nettopp det som balanserer ut filosofiens fornuft, og at de to i møte skaper en merverdi som ikke er tilgjengelig ved kun kunst eller filosofi i seg selv. Møtet oppsummerer hun i slagordet *Courage to love*, som innrømmelig mest av alt låter som en tittel på en selvhjelpsbok, men som her handler om å føre filosofi og kunst sammen. Dette klinger av romantikk, men er samtidig knyttet til nyere teori og filosofi. Hvor går grensen mellom ruinetetikk, romantikk, sentimentalitet og ren estetisme, og hvilken rolle har filosofien? Er ruinen, sett på med et kunstblikk, romantisk kitsj?

Verket som skal møte denne teorien er restene etter et cistercienserkloster fra middelalderen. Klosterruinen ligger på Hovedøya i Oslofjorden, knappe 400 meter over vannet fra Akershus festning. Det er flere grunner til å velge denne ruinen. Først og fremst er det en ruin som havner trygt innen hvilken som helst ruinefinisjon. Den er av historisk betydning, og har vært i fokus for kulturminnevernet helt fra begynnelsen. Hetzlers teori tar også utgangspunkt i eldre ruiner av denne typen. I tillegg er den umiddelbart visuelt interessant, både på bakgrunn av sin lokalitet og sin konkrete fremtoning.

¹⁰ Florence M. Hetzler, "Introduction: A Philosophical Consideration of Art" i *Art and Philosophy: Brancusi - The Courage to Love*, red. av Florence M. Hetzler. (New York: Peter Lang Publishing, 1991), XX

1.6 Problemstilling, metode og gjennomføring

Den overstilte problemstillingen handler om å analysere Hovedøya klosterruiner som kunst:

Kan Hovedøya klosterruiner tilnærmes som kunst etter Florence M. Hetzlers teori om ruinkunst? Hva slags kunst er i så fall det, og hva innebærer kunstopplevelsen av ruinene?

Likevel dukker ikke klosterruinene opp før godt ute i oppgaven. Årsaken er at teorien som legges til grunn er avgjørende for analysen, og den spesifikke teorien bygges opp, nyanseres, utvides og utbedres ved dens kontekst – dvs. dens forutsetninger, slik at kontekstualiseringen like mye er en diskusjon av teorien. Oppgaven handler til syvende og sist like mye om Hetzlers teori som om ruinene på Hovedøya, men ideen er å gjennomarbeide teorien for praktisk benyttelse på ruinen *in situ*, helt til slutt.

Hetzlers teori befinner seg innen en tradisjon for ruinestetikk – en tradisjon som er like gammel som det moderne begrepet om estetikk selv. Jeg gjennomfører først i oppgaven en gjennomgang av ruinestetikkens historie, både ruinen som refleksjon, motiv og teori (Kapittel 2). Denne historiske gjennomgangen baserer seg på mengdelesning og historiografisk analyse, og har som mål å peke på hovedtrendene i ruinestetikkens historie. Deretter følger en redegjørelse for Hetzlers ruinteori slik den fremgår i de to tekstene, og gjennomføres som nærlesning og tekstanalyse (Kapittel 3). Dernest følger en kontekstualisering av Hetzlers teori (Kapittel 4), som, mer enn å være en historisk kontekst, sammen med selve teorien danner grunnlaget for analysen av Hovedøya klosterruiner (Kapittel 5), før jeg oppsummerer og konkluderer (Kapittel 6).

KAPITTEL 2: Ruinestetikkens historie

1700-tallet så starten på et moderne begrep om estetikk, og idéen om kunst som en autonom sfære. Samtidig vokste det frem en middelalderkult som fikk utslag spesielt i romansjangeren og i arkitektur. Denne middelalderkulten var i utgangspunktet estetisk. Det vil si at romanene ikke handlet om det vi ville kalt middelaldermennesker fra et akademisk synspunkt, og arkitekturen ikke var nevneverdig opptatt av gotikkens konstruksjonsprinsipper¹¹. (Først utpå 1800-tallet tok Viollet-le-Duc tak i konstruksjonsprinsippene.) Det var viktigere med middelalderens *utseende*, dens visuelle uttrykk, eller i alle fall ideen om hvordan middelalderen så ut. Ruiner figurerte i denne middelalderkulten som synlige spor. Anne Eriksen viser gjennom historiske og språklige kilder hvordan denne nye responsen på ruiner aller først var estetisk, også i Norge: Fra å se på ruiner som først og fremst bygningsrester og skrot, kalt *rudera*, fikk ruinen sitt eget begrep, altså *ruin*, og ble verdsatt som det. Først etter at ruinen hadde vært oppvurdert til estetisk fenomen en god stund, og figurert i særlig poesi og maleri, vokste fortidsminnevernet fram.¹²

En av de tidligste til å formulere et estetisk syn på ruiner var Denis Diderot. Han formulerte seg slik i 1767:

The ruins arouse great ideas in me. Everything is shattered, everything passes. Only the world is lasting. Only time is lasting. How old it is, this world! I move between two eternities. Wherever I cast my glance, the objects that surround me announce an end.¹³

Ruiner hadde eksistert i billedkunst som en del av en f.eks. renessansens ikonografi, der de signaliserte en overvunnet hedendom. Ruiner hadde også blitt studert inngående av renessansens arkitekturteoretikere for deres verdi som klassisk arkitektur. Ruinmotivet finner man videre igjen som staffasje i arkadiske landskapsmalerier på 1600-tallet, f.eks. hos Poussin og Claude, og også som stemningsskaper hos Ruysdael. Likevel er det først på 1700-tallet at ruinen fikk den endelige estetiske oppvurderingen. Som er lett å lese fra Diderots sitat handler 1700-tallets ruinforståelse om tid, dødelighet, evighet og enkeltmenneskets ubetydelige størrelse, både fysisk og i overført betydning. Som gigantiske *memento mori*-symboler i landskapet minte ruinene betrakteren på at døden kommer til enhver, og at døden har

¹¹ Alice P. Kenney og Leslie J. Workman, "Ruins, Romance, and Reality: Medievalism in Anglo-American Imagination and Taste, 1750-1840", *Winterthur Portfolio* 10 (1975), 134-136

¹² Anne Eriksen, "The murmur of ruins: a cultural history", *Ethnologia Europaea* 36 (nr. 1, 2006), 12

¹³ Denis Diderot sitert i Anne Eriksen, "The murmur of ruins", 10

inntruffet for uendelig mange allerede. Ruiner avslørte tiden og historien som bevegende krefter. Selv store imperier og kulturer faller sammen, både ved historiens hånd og gjennom naturkatastrofer, og ruiner etterlates som deres gravstøtter. Nettopp gjennom effekten av å være gravstøtter og påminnere om døden ble ruiner tatt opp i den romantiske gotikken – en smak for skrekk og gru, spøkelser og skumle stemninger. Den romantiske ruinkulten oppsummeres godt i det Knut Olaus Knutzen skrev om domkirkeruinene på Hamar i 1828:

Det er en vemodig Følelse man gribes af, naar man staar paa et Sted, hvor der før, engang i den fremfarne Tid har været en Stad, – en mægtig, stor, rig Bye, der nu med alle sine herlige Bygninger, Taarne, Kirker og Indvaanere er – forsvunden næsten uden Spor af Fordums Storhed! En Vandring paa Kirkegaarden, naar Maanen skinner klart i den stille Aftenstund, naar Fuglene tie og al Naturen sover, er vel særdeles skikket til at stille Mennesket dets Forgjængelighed ret klarligt for Øine, og at gjøre det opmærksomt paa Tingenes Af- og Omvexlinger, men dog langt fra i den Grad som et Besøg til et Sted, hvor en stor Stad engang har staaet. Dette er saa at sige mere udstrakt, hint mere indskrænket. Thi aldrig har jeg dybere følt den menneskelige, de timelige Tings Forgjængelighed end nu, da jeg stod paa Hammers øde Tomter, der nu intet Spor viste mere til fordums Beboelse! Næsten 300 Aar have nu de ærværdige Levninger af Domkirken staaet, og endnu staae i Aarhundreder som et Minde fra de frem farne Tiden, og som det eneste Tegn paa at her stod engang en mægtig Bye!¹⁴

Ruineestetikken er knyttet til særlig to estetiske kategorier som begge fant sin definisjon på 1700-tallet. I 1755 ble Europa rystet av et stort jordskjelv som skapte Lisboa om til ruiner. Den intellektuelle responsen i etterkant innebar blant annet en sjokkartet kontemplasjon fundert i begrepet om *det sublime*¹⁵. Det sublime vokste til et større tema i estetisk teori, og forbindes sterkt med Edmund Burke og Immanuel Kant. Det sublime forstås gjerne som en frydefull frykt, der noe uendelig stort eller mektig tar pusten fra en, akkurat som i Diderots refleksjoner over verdens alder og varighet, eller reaksjonen på jordskjelvet i Lisboa. Piranesis stikk er typiske i forhold til begrepet om det sublime. I disse henger gjerne mektige ruiner tungt og truende over menneskene. *Det pittoreske* er en estetisk kategori som forbindes med William Gilpin, som i 1768 definerte det pittoreske som den type skjønnhet som gjør seg godt i et bilde, uten å være knyttet til formal harmoni. Ruiner tilhørte definitivt denne kategorien, både i seg selv, i landskapet, og i den engelske hagekunsten, der både ekte og falske ruiner var bortimot obligatoriske forekomster.

¹⁴ Knut Olaus Knutzen sitert i Mari Kristin Høiland, *Historie som argument: Hamarkaupangen får nytt liv*, Hovedfagsoppgave (Universitetet i Oslo, 2007), 93

¹⁵ Regier, Alexander, "Foundational Ruins: The Lisbon Earthquake and the Sublime", i *Ruins of Modernity*, 357-374, red. av Julia Hell og Andreas Schönle (Michigan: Duke University Press, 2010), 364-371

Kunstneren som gjerne forbindes sterkest med ruinmaleriet, ved siden av Piranesi, er tyskeren Caspar David Friedrich, som malte symboltunge ruiner i romantisk ånd tidlig på 1800-tallet. I Norge finnes ruinkulten i malerier av f.eks. Joachim Frich, som malte ruinene ved Hamar flere ganger. I dette eksempelet (**fig 1**) har Frich skapt domkirkeodden om til den romerske campagna, og han har tatt med den obligatoriske romantiske betrakteren, bedverget av et søyleløs kapitél, hensunket i f.eks. sublim kontemplasjon. Lokalpatriotismen var nok sterk da Peder Balke malte de samme ruinene i 1840-årene. Lokalpatriotisme og gryende engasjement for fortidsvern ledet også J.C. Dahl til å male kirkeruinen på Avaldsnes flere ganger. Hans definitivt tidligste ruinmaleri er også av nettopp denne kirken, og den estetiske kategorien pittoresk er lett å ty til når man ser hvordan kirken er fullstendig overlesset av natur, med kirkens forfalte tilstand speilet i det sentrale treet (**fig 2**).

Anne Eriksen forklarer den romantiske oppblomstringen av ruinkulten med det nye allmenngjorte historiesynet. Fra å sette et prinsipielt likhetstegn mellom nåtid og fortid, med evige sannheter, moral og idealer, oppstod forståelsen av fortiden som fremmed – noe distinkt annerledes enn nåtiden, utenfor rekkevidde. De hyppige omskiftningene, nye oppfinnelser, nye samfunnsformer etc. tydeliggjorde tiden som endrende faktor, oppsummert i den gryende modernitetens parole om fremskritt. Troen på antikken som ideal slo sprekker, og hver epoke ble behandlet på egne premisser¹⁶. Sammenfallet av den romantiske lengsel, middelalderkulten, det sublime, det pittoreske, og det nye historiesynet satte ruinene i en heldig stilling for estetisk dyrkelse. I romantikken oppstod også en idé om fragmentets verdi for sin egen del, spesielt i litteraturen.

Fortidsvernet har sin opprinnelse både i den nye historieforståelsen og i forståelsen av kulturminner som nasjonale verdier. Herfra tok anvikvarenes/arkeologenes ekspertsystem mer og mer over. Interessen for fortiden, og særlig middelalderen, fikk utslag i en europeisk debatt om bevaring eller restaurering gjennom 1800-tallet. De mest kjente representantene for hver side er John Ruskin, som kalte restaureringer for løgn, og Viollet-le-Duc, som helst ville restaurere bygninger tilbake til en idealstand som de kanskje ikke engang noensinne hadde hatt¹⁷.

Ruinkulten beveget seg etterhvert mot forfedrekult, og ruinen ble sett på som forfedrenes etterlevninger: symbol på, og legitimering av, nasjonalitet og tilhørighet. Ruiner, i kraft av å være fysiske bevis på historisk aktivitet, står som tilhørighetssymboler hvis du kan knytte din ætteidentitet til dem. Dette gjelder også i større sammenheng, som nasjonalitet,

¹⁶ Anne Eriksen, *Historie, minne og myte* (Oslo: Pax Forlag A/S, 1999), 12-25 og 16-22

¹⁷ Michel Makarius, *Ruins* (Paris: Éditions Flammarion, 2004), 171-174

lokalpatriotisme o.l. gjennom nettopp ruiners bevis på kulturkontinuitet. Den viktigste norske ruinen, skipet av Nidarosdomen, ble i 1905 (et år som taler om norsk nasjonalpatriotisme) bestemt gjenoppbygget¹⁸. En annen slags ruin, Osebergskipet, ble gravet ut året før.

Ruinens estetikk fant på den ene siden ikke sin plass i tidligere estetiske paradigmer, der helhet og harmoni var absolutte skjønnhetskriterier (og ruinens historisitet var tapt til et statisk historiesyn), og på den andre siden heller ikke hadde noen plass i det modernistiske nyhetskravet, blant fornuft og fremskritt. Ruinen fant sin plass i romantikkens følelsesbaserte lengsel og fragmentestetikk, men denne estetikken ble etter hvert sett på som en bakstreversk og svermerisk sentimentalitet uten plass i moderne estetikk; og i alle fall ikke i fortidsminnevernets antikvariske pragmatisme. Ruinverdi ble dermed sakte men sikkert snarere styrt av antikvarisk-arkeologiske tilnærminger som heller tenderte mot vitenskap enn estetikk. De ivrige arkeologene gravde opp ruin etter ruin, og etterlot seg dem for ettertiden som skjøre og utsatte kulturminner. Øystein Ekroll hevder at ruiner i Norge, i tidsperioden 1940-2000, først og fremst var et vedlikeholdsproblem.¹⁹

En av de mest toneangivende teoriene om ruiner gjennom 1900-tallet ble formulert av Alois Riegl i 1903. Hans artikkel ”Der Moderne Denkmalskultus” omhandler forskjellige typer monumenter, og han plasserer ruiner i kategorien uintendert minnesmerke. Flere forskjellige verdier knyttes til de ulike monumenttypene, og ruiners verdi funderes først og fremst i *aldersverdi*. Aldersverdi er verdien av å vise frem tegn på utvikling og aldring – at monumentet viser sin historisitet. Aldersverdi, sier Riegl, er den mest moderne verdien, og den vil etter hvert overta for historisk verdi – en verdi han definerer som monumentets eksemplariske tilstand, som et frosset øyeblikk fra (arkitektur-)historien. Riegls begrep om aldersverdi er, til tross for dets visuelle grunnlag, ikke en estetisk kategori. Han er påpasselig med å påpeke at estetiske verdier, det han kaller kunstverdi (og undergruppen nyhetsverdi), ikke kan eksistere sammen med aldersverdi – at den ikke hører hjemme i den moderne *kunstwollen*. Aldersverdi er kun en minnesmerkeverdi²⁰.

Georg Simmel sammenlignet ruiner med antikviteter i essayet ”Die Ruine” fra 1911. Lik antikviteten kan ruinen skape et stedlig/tinglig forhold til fortid, slik Henri Bergsson hadde hevdet – en idé man i dag kanskje best kjenner fra første bind av Marcel Prousts romanserie *På sporet av den tapte tid* fra 1913. Samtidig foreslo Simmel en bro mellom

¹⁸ Øystein Ekroll, *Ruinhistorikk: Ruinars funksjon og verdi, før og nå* (Oslo: Riksantikvaren, 2007), 11

¹⁹ Ibid., 14

²⁰ Alois Riegl, ”The Modern Cult of Monuments”, overs. av Kurt W. Forster og Diane Ghirardo, *Oppositions* 25 (1982), 21-50

modernismens krav om nyhet og en ekte ruinteori ved å påstå at ruinen innehar en ny enhet. Den er ikke et gammelt objekt *med* aldersverdi – naturkreftene og det opprinnelige byggverket har dannet en ny enhet, nemlig en ruin. Denne symbiotiske enheten er formulert som naturens nedbrytende krefter effektuert på kulturens oppbyggende krefter; et ledd på veien mot naturens rettmessige gjenvinning av kulturkreftenes byggeklosser, som i utgangspunktet var hentet fra naturen.²¹

Walter Benjamin skrev om ruiner som fragmenter, og satt dem i forbindelse med den retoriske figuren allegori. Forfallet og ødeleggelsen av bygningen tilsvarer historiens uopphørlige foranderlighet. Ikke minst skrev Benjamin om de forfalne passasjene i Paris i den posthumt utgivne *Passagenwerk*²². I tillegg er hans aurabegrep formende for en idé om autentisitet. Første halvdel av 1900-tallet skulle likevel skape flere ruiner enn ruinteorier. Med London, Berlin, Dresden – hele Europa – i ruiner, og atombomben sluppet over Hiroshima, var ikke lenger ruiner kun minnesmerker over fortiden, nasjonalitetslegitimerende markører eller steder for romantisk-estetisk kontemplasjon; De var nå tydeligere enn tidligere synlige manifesteringer på en samtidskatastrofe, og denne gangen var det ikke en sublim naturkatastrofe, som ved jordskjelvet i Lisboa i 1755, men menneskers verk. Den åpenbarte ødeleggelsen ga ruiner en ny potens.

Hitler og hans arkitekt Albert Speer tenkte seg sitt nye imperiesentrum utformet med tanke på de kalte *ruinenwert*, ruinverdi. Dette er verdien av et byggverks fremtidige ruinform. De planla å bygge byggverk som, etter imperiets fall i fjern fremtid, ville skape storslagne ruiner, lik romerske ruiner. Hitler var f.eks. meget imponert over Colosseum i Roma. Her snus forholdet mellom original og ruin på hodet: Originalen fordrer ruinen, ikke omvendt. Denne tanken har røtter tilbake til sent 1700-tall, der flere visjoner om samtidige bygg og byer i ruiner fant kunstnerisk utfoldelse. En av de mest kjente er Hubert Roberts visjon av Louvre i ruiner. Gjennom hele 1800-tallet eksisterte denne ruinideen, f.eks. da John Soane bestilte malerier av sitt byggverk Bank of England i ruiner i 1830, eller da Gustave Doré i 1870 malte en New Zealander som skuet utover et London i ruiner.

Krigens ruiner var tema for Paul Virilios omgang med bunkere fra annen verdenskrig i boka *Bunker Archaeology* fra 1975²³. Noen år tidligere hadde landskapskunstneren Robert Smithson fokusert på ruiner, både i sin kunst og i sin tekstproduksjon. Dette var også den

²¹ Georg Simmel, "The Ruin", i *Georg Simmel, 1858-1918: a collection of essays*, 259-266, red. av Kurt H. Wolff (Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1959), 259-266

²² Walter Benjamin, "The Arcades Project, 1927-1940", i *Ruins*, 28-30, red. av Brian Dillon, Documents of Contemporary Art (London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011), 28-30

²³ Paul Virilio, "Bunker Archaeology, 1975", i *Ruins*, 105-108, red. av Brian Dillon, Documents of Contemporary Art (London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011). 105-108

kalde krigens tid, som innebar en felles frykt for apokalyptisk atomkrig, og en verden fullstendig i ruiner.

I 1953 kom Rose Macauleys romantiske ruinbetraktninger, *Pleasure of Ruins*²⁴, som knapt var mer enn gjenfortelling av ruinromantikken. Paul Zucker kalte ruiner for en estetisk hybrid i sin gjennomgang av ruinmaleriets historie fra 1961, og ga i 1968 ut en forlenget versjon i bokform.²⁵ Robert Ginsberg fant ruinens estetiske verdi i dens helt nye form, i ruinens *integrity* og *freshness*, i sin artikkel ”The Aesthetics of Ruins” fra 1970. Han hevder at ruinens stofflighet, romlighet og estetiske romforhold, også dens forhold til omgivelser, eier sin egen estetikk, som også forholder seg til en estetisk opplevelse av uoverenstemmelse som funksjonelle arkitekturelementer skaper når de ikke lenger står i et funksjonelt forhold til en bygning. For Ginsberg skriver ruinens estetikk seg fra formalisme og fragmentestetikk.

Med Zucker og Ginsberg ble også kunstbegrepet involvert i ruindiskursen. Zucker sier om ruiner at ”we cannot say whether they belong aesthetically in the realm of art or on the realm of nature”²⁶, men at de i alle fall ikke lenger kan regnes som genuine kunstverk. Ginsberg kaller det opprinnelige kunstverket irrelevant, og hevder at ruinen er “a different work of art which may have nothing in common with the original other than the material which remains”, og at “Furthermore the ruin is not necessarily inferior in aesthetic value to the original; since it is independent on the original it may well be superior”²⁷.

I 1978 leverte Linda Patrik sin phd-avhandling *The Aesthetic Significance of Ruination*. Denne har jeg ikke fått tak i, så jeg baserer min lesning av Patrik på hennes 1986-artikkel ”The aesthetic experience of ruins”, uten å påstå at det er et nødvendig sammenfall. Patriks hovedpoeng er at opplevelsen av ruiner som estetisk verdifulle er resultat av en mental transvaluering av persepsjonen av ødeleggelse. For Patrik er det altså slett ikke snakk om noen ”simmelsk symbiose”, ”zuckersk hybrid” eller ”ginsbergsk freshness”, men en ruinert original, og en vurdering av originalen *med* ruinering. Ruinering presenterer et kunstverk i sin autentiske historiske tilstand. Selve ruineringens estetiske effekt er dermed lokalisert hos subjektet:

The affective strata in ruin experience come in a wide variety – for example, from light-hearted delight over the blossoming of flowers amongst the ruins, to deeper fascination for the

²⁴ Rose Macauley, *Pleasure of Ruins* (New York: Walker and Company, 1966)

²⁵ Paul Zucker, *Fascination of Decay. Ruins: Relic - Symbol – Ornament* (Ridgewood, New Jersey: The Gregg Press, 1968)

²⁶ Paul Zucker, “Ruins. An Aesthetic Hybrid”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, (nr. 2, vinter 1961), 119

²⁷ Robert Ginsberg, “The Aesthetics of Ruins”, *Bucknell Review* 18 (nr. 3, vinter 1970), 89

vastness of human history. In all likelihood, which particular affective strata actually occur in an aesthetic experience of ruins would depend more upon the personality of the observer and upon the circumstances (e.g., sunny or cloudy day) than upon the ruin's own features.²⁸

På 1980-tallet kom tekstene som får hovedrollen i de neste kapitlene. I tillegg til Florence M. Hetzlers teori om ruiner som kunstverk, er særlig to artikler viktige bidrag i denne perioden. Donald Crawford formulerte ruinens estetikk som et dialektisk forhold mellom kulturproduktets varighet og naturprosessens nedbrytning i artikkelen "Nature and Art: Some Dialectical Relationships" fra 1983. Francis Sparshott påpekte den nye tidens domestisering og trivialisering av ruiner i artikkelen "The Antiquity of Antiquity" fra 1985.

I forbindelse en utstilling med ruiner som tema på The Getty Center i 1998, publiserte Michael S. Roth, Claire Lyons og Charles Merewether katalogen *Irresistible Decay* – en tittel som er et vink til Walter Benjamin, som i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* fra 1928 skrev:

The allegorical physiognomy of the nature-history, which is put on stage in the *Trauerspiel*, is present in reality in the form of the *ruin*. In the ruin history has physically merged into the setting. And in this guise history does not assume the form of the process of an eternal life so much as that of irresistible decay. Allegory thereby declares itself to be beyond beauty. Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are in the realm of things.²⁹

Utover på 2000-tallet har ruinpublikasjonene økt i antall. Christopher Woodward's essayistiske polemikk for viktigheten av plantevekst og naturlige ruiner, *In Ruins*, kom i 2001³⁰. Michel Makarius skrev en omfattende historie om ruinmaleriet i 2004, *Ruins*. Robert Ginsberg ga ut *The Aesthetics of Ruins* i 2004, som bygger på artikkelen fra 1970, men går mer i dybden på akkurat hvilke elementer av ruinen som etablerer det estetiske uttrykket, skjønt boka er pratsom og uryddig, og selv der Ginsberg har gode poenger, fantes de allerede i 1970-artikkelen. Dylan Trigg publiserte sin *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia and the Absence of Reason* i 2006, som tar for seg moderne ruiner over et høyintellektuelt filosofisk fundament. Essayantologien *Ruins of Modernity*, redigert av Julia Hell og Andreas Schönle, kom så nylig som 2010. Samlingen består av essays fra ulike fagområder, som alle

²⁸ Linda E Patrik, "The aesthetic experience of ruins", *Husserl Studies* 3 (1986), 45

²⁹ Walter Benjamin, "Excerpts from 'The Origin of German Tragic Drama (1928)'" , 59-73, i *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*, 59-73, red. av Lois Parkinson Zamora og Monika Kaup (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2010), 65

³⁰ Christopher Woodward, *In Ruins* (London: Chatto & Windus, 2001)

har ruiner eller ruinforståelse i sentrum. Brian Dillon samlet 1900-tallets ruintekster i antologien *Ruins*, som kom i 2011.

Den norske ruinestetikken kretser særlig rundt én ruin, og to historiske momenter: Hamar domkirke var romantikernes yndlingsruin. De norske ruinmaleriene kan stort sett tidfestes til rundt opprettelsen av *Foreningen til norske Fortidsminnesmerkers Bevaring* (Fortidsminneforeningen) i 1844, der J.C. Dahl og Joachim Frich var pionérer og pådrivere. Ruinene av Hamar domkirke var også en del av det romantiske hageanlegget rundt gården Storhamar. Den samme ruinen var i fokus på 1990-tallet da spørsmålet om et vernebygg ble reist (se Kap 1.4). Riksantikvarens ruinprosjekt startet i 2006, 8 år etter at vernebygget ble innviet i 1998, og et har som mål å istandsette og pleie middelalderruiner i Norge.

KAPITTEL 3: Florence M. Hetzlers ruinteori

3.1 The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being

3.1.1 En estetisk tilnærming

Hetzler åpner artikkelen ”The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being”³¹ med å forsvare en estetisk tilnærming til ruinen:

A ruin may be approached as a new category of being and the aesthetics of ruins as a truly specific area of aesthetics. An understanding of the philosophical meaning of a ruin suggests an acknowledgment of the immateriality of matter for seeing a ruin as an aesthetic object. All matter, to the extent that it expresses, has an immaterial connotation. To see sensuously and intuitively this unique immateriality in ruins is to be convinced of a possible dynamic aesthetics of ruins, which are products of the processive cocreativity of nature and man, both of man the artist and of man the percipient.

Det er altså mulig å se ruinen som en unik ontologisk kategori, og følgelig har den sin egen estetikk. Denne estetikken defineres som en sanselig og intuitiv oppfattelse av det immaterielle i ruinens materie, i forstanden kognitive prosesser (estetiske ideer) katalysert av et sanselig møte. Ruinens estetikk fastslås også som dynamisk i den forstand at den er et samarbeidsprosjekt (”cocreativity”) mellom tre ledd: mennesket (kunstneren), mennesket (betrakteren) og naturen. Denne tredelingen defineres videre slik: ”The aesthetics of ruins involves a new unity, namely, that of the work of man with the very process of nature and also with man the viewer who has sensitivities and feelings.” Mennesket (kunstneren) er altså manifestert i det opprinnelige byggverket, naturens bidrag i nedbrytningsprosessen, og mennesket (betrakteren) er ruinbetrakteren i dag. Tredelingen original/naturprosess/betrakter går opp i en ny enhet. Denne enheten er den estetiske ruinen. Ruinens ontologi, som skal forstås som ruinens definisjon (dens være), er en idé om ruinen som et nytt produkt, annerledes enn originalen. Hetzler følger også opp med det hun helt konkret kaller en definisjon: ”A ruin can be defined as the disjunctive product of the intrusion of nature without loss of the unity that man produced. This product must be semiotically different from that of the man-made work when it was first made.” Her er ingen betrakter med i selve produktet –

³¹ Alle sitater i dette kapittelet er hentet fra Florence M. Hetzler, ”The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being”, *Journal of Aesthetic Education* 16 (nr. 2, sommer 1982), 105-108

det produktet som skapes av kombinasjonen av et originalt byggverk og naturprosesser. Dette produktet er ruinen *an sich*, og jeg skal heretter kalle det *ruinproduktet*. Ruinproduktet får sin definitive definisjon mot slutten av artikkelen: “A new product emerges, the outcome of the unity produced by the intrusion of nature in the man-made work.” Samtidig er det slik at gjenkjennelsen av ruinproduktet som en egen kategori fordrer en betrakter som ser ruinen nettopp som ruin, og ikke som ruinert original. Ruinen som estetisk enhet skapes i møtet mellom ruinproduktet og en betrakter, som ser på ruinproduktet som semiotisk adskilt fra originalen, og som er åpen for muligheten for ruinens estetiske dimensjon. Ruinproduktet er tinglig, men samtidig er det i betrakteren at ideen om ruinproduktet som definitivt adskilt fra originalen oppstår, og sensibilitet overfor ruinens estetikk er historisk betinget, så Hetzlers ruindefinisjon er mer enn en tinglig definisjon: Den er en formulering av ruinens mulighet for estetisk status.

Hetzler lanserer videre begrepet *ruinskjønnhet*: “We do not have here only natural beauty or only artistic beauty, but we have a third kind of beauty: a ruin beauty, which is a new category of being.” Også ruinens skjønnhet er en ontologisk kategori i denne definisjonen, og har altså sin egen væren, differensiert fra det Hetzler kaller naturskjønnhet og kunstsjønnhet. “[the ruin] has its own phenomenology, its own beauty – a beauty experienced by man who, in experiencing the ruin, participates in it.” Ruinbetrakteren deltar i ruinskjønnheten, som dermed både oppstår og oppleves i betraktningsøyeblikket. Det er måten ruinen blir sett på som definerer dens skjønnhet:

The ruin may speak its history by its lichen and its moss, indicating that there was a time when the ruin may have seemed principally man-made or principally nature. Now, however, it is seen as a synthesis. There is a new way of looking at a ruin, its immateriality, and its beauty as it fuses with nature into a new unity.

Ankerpunktet i Hetzlers ruinteori er nettopp denne (historisk betingede) måten å se ruinen som en syntese mellom kultur og natur, byggverk og naturprosess, hvor også nettopp selve betraktningen skaper verket. Dette blikket på ruinen, og ruinskjønnheten, er nye mentale konstruksjoner, definert innenfor sitt eget rammeverk som unike. Denne ontologiske differensieringen leses som en definisjon av eksistensen av ruinens estetiske instans innenfor det nye blikket snarere enn som en transhistorisk og universell væren.

3.1.2 Ruinens ontologi og semiotikk

I boka *Ruins of Modernity* fra 2010 spør Julia Hell og Andreas Schönle om vi behøver en ruinens ontologi. De svarer ikke på sitt eget spørsmål, men peker på problemer med definisjonen av ruiner. De påpeker vanskeligheten med å definere et produkt hvis egenart stammer fra tap av funksjon, og samtidig av opprettholdelse av verdsetting i form av suggestivt og ustabil betydningspotensiale. Ruinens væren funderes i en ikke-lenger-væren av noe annet.

Where does the ruin start, and where does it end? Is a well preserved but empty building already a ruin because it has lost its practical and social function? And, at the other end of the spectrum, does rubble still qualify as ruin? More broadly, is a ruin an object or a process? Does it signal the loss or the endurance of the past? Does it matter whether ruination is the work of nature or of human action? Is authenticity a necessary condition of a ruin, or are manufactured ruins just as real? And how do we define the authenticity of a ruin in the era of tourist consumption? What is the import of ruins of the future as compared to ruins of the past? Does the ruin evoke nostalgia for the past or shame over it? Faith in future progress? The breakdown of utopia? Does the aestheticization of the ruin belittle the human suffering that it connotes, pushing us into morally dubious territory? Indeed, does the mass reproduction of ruins in various media numb our senses and trivialize horror? Or does it jolt us awake?

I det hele tatt påpekes det at ruinen har ustabil og uklar betydning, som mer enn ofte er paradoksalt. Poenget synes å være: Hvordan kan i hele tatt en innsnevret ruindefinisjon ta inn over seg denne flerfoldigheten?

For Hetzlers del er det viktig at hennes ruindefinisjon tar utgangspunkt i en estetisk tilnærming, og hennes definisjon må således ikke leses som en uttømming av ruinens potensiale, eller som et forslag om at den er kun estetisk, eller engang nødvendigvis primært estetisk. Hva gjelder ruinens semiotikk, definerer Hetzler ruinen denotativt til å signifikere seg selv som adskilt fra originalen. Ruinens denotative innhold er dens dialektikk mellom natur- og kulturkrefter: "Nature shows that it will not be denied. Nature's power is there; yet the man-made work somehow remains." Hvis vi relaterer dette til Hell og Schönles spørsmål (Does it signal the loss or the endurance of the past?), synes Hetzler å mene at den signaliserer begge, og at det ikke er et problem, men i stedet det avgjørende dialektiske forholdet. Ruinens denotative adskillelse fra originalen utelukker ikke at originalen, og historieforståelse knyttet til den, kan operere i betrakterens subjektivitet som et estetisk rikt konnotativt kaos.

Hva som karakteriserer ruinen denotativt går Hetzler gradvis gjennom. I bunnen ligger definisjonen av den ruinstetiske instans (ruinprodukt pluss persepsjon). Ruinproduktet er i

denne definisjonen både et objekt og en prosess i den forstand at den fremtrer som et objekt, men er både skapt og skapes videre som prosess, og deltar i en prosess med betraktningen. Ettersom ruinproduktet er definert som prosess og ikke som form, forstås ruinproduktet som prosess snarere enn objekt: En tingliggjort og anskueliggjort prosess. Også endrede persepsjonsforutsetninger er med i ruinprosessen:

The ruin is never finished in its revelation as a man-made work now abandoned to the workings of nature and the changes in the sensation and perception of the changing viewer; nor is it ever finished in its revelation of nature and the almost infinite aspects that changing nature reveals in the constant, insistent becoming of the ruin.

Hetzlers natur/kultur-symbiotiske definisjon krever naturinngrep, og ødeleggelse uten naturinngrep kvalifiserer dermed ikke. Det utelukker derimot ikke en initiell menneskeskapt ødeleggelse. Hva gjelder ruinens forhold til sin egen fysiske tilstand, er Hetzler klar på at ruinen behøver *magnitude* og *size*. Hun refererer til et foredrag holdt av Mario Salvadori, og parafraserer ham på at "today's American constructions will not give rise to ruins but to unburied remains." Ruiner er altså noe adskilt fra grus – de behøver en viss størrelse. På den andre siden behøver de ødeleggelse. Dette snevrer ikke ruindefinisjonen inn, men markerer ytterpunktene innenfor hvilke den skal defineres.

På spørsmålet om romlig utstrekning gir Hetzlers tekst en åpen lesning av ruinens fysiske kontekst. Hun sier tidlig at: "At Delphi, for example, we see the ruins of the theater, of the treasury, of the place of the oracle; the long walk up to the theater is part of the integrity of the work and part of the aesthetic experience of it." Nettopp fordi ruinens estetiske instans innebærer en betrakters erfaring, er definisjonen av ruinens utstrekning åpen for det meste av landskapet rundt. Ruinopplevelsen er ruinens estetiske øyeblikk, og følgelig noterer Hetzler at ting som lysforhold (f.eks. hvorvidt det er natt eller dag) spiller en rolle, eller at ruiner ved havet låner storslagenhet av omgivelsene.

Hetzler sørger dog for at ruinopplevelsen ikke sklir ut i relativisme, for den andre forutsetningen for ruinens estetikk er nettopp ruinproduktet. Ruinproduktets definisjon gjør krav på autenticitet gjennom å forstås som et opprinnelig kulturprodukts sammensmelting med naturen. Begge sidene av denne symbiosen stiller krav om autenticitet – den ene i form av at det opprinnelige kulturproduktet ikke er gjenskapt, men nettopp er opprinnelig, og den andre i form av en idé om modningstid: "A ruin has a maturation; it does not have merely the day it was ruined; it exists over time." Akkurat hvor ruinproduktet begynner og ender får

likevel ingen betydning for den estetiske tilnærmingen, og åpner snarere for forbindelser mellom ruinen og dens miljø.

Begrepet om modningstid synes ikke å innebære historieopplevelse. Hetzler sier: “We must free ourselves from history to be sure that we are looking at the ruin as a ruin.” Og videre: “We must initially approach a ruin as it is, as if we were coming from Mars and recognized a new beauty without knowing its historicity. A non-Greek could approach a Greek ruin in this way, but a Greek might not.” I de aller fleste tilfeller er møtet med ruiner så tett knyttet til historieforståelse og historieopplevelse at det å tenke seg selv som en marsboer som gjenkjenner ruinskjønnhet ved første møte, uten å engang kjenne til at den eier historisitet, ikke er særlig troverdig. Det er nettopp ruinproduktets tilblivelse over tid som skaper en mulighet for at den, sammen med betrakteren, skaper ruinskjønnheten. Det er vel heller ikke slik at en ikke-greker kan se en gresk ruin uten å tenke at den har en eller annen historie knyttet til seg – det ligger i vår tidsbestemte persepsjon at ruiner er produkter av historie, og ikke bare det, men også formidlere av historie – like mye på 1980-tallet som nå.

Antageligvis er det mer fruktbart å lese Hetzlers advarsel mot historie som en advarsel mot *spesifikk* historie. Denne advarselen er fornuftig innen Hetzlers ruinteori i den forstand at spesifikk historie slører ruinen *qua* ruin ved å gjøre ruinen til minnesmerke eller forskningsobjekt. Det er kanskje det hun mener med at en ikke-greker, som ikke har samme forhold til spesifikk gresk historie som en greker har, kan se en gresk ruin som ruin. Men det er urimelig å påstå at ikke-grekeren i dag kan se ruinen uten å tenke at den står i forhold til historie eller historisitet som sådan. Det er heller ikke noen motsetning mellom historieopplevelse og estetikk, så lenge historieopplevelsen ikke er faglig eller eksplisitt forstått som en minnemarkering.

At ruinen innebærer en spesiell temporalitet er uansett sikkert. Ruinproduktets definisjon baserer seg på en idé om tidsforløp, og ruinopplevelsen baserer seg på opplevelsens temporalitet: Den eksisterer over tid i den forstand at man beveger seg i og rundt ruinen, og deltar temporalt.

Hetzler konkretiserer videre ruindefinisjonen i forhold til sanselighet. Sansene er viktig for ruinopplevelsen, og “Only one sense, that of taste, seems not to be involved in a ruin. One can see, hear, smell, and touch the pyramids of Egypt.” Særlig taktilitet får en fremskutt rolle: “Touch has been called the sense of certitude. In a ruin touch is a marvelous combination of the human and the natural. In touch one meets a resistant body, an alien. There may be the sensuousness of the smoothness of stone, marble, or wood.” Denne multisensorielle tilnærmingen klinger godt sammen med formuleringen av ruinens estetiske

instans som opplevelse av en prosess. Dermed kan også ruiner av helt ulike slag falle inn under samme definisjon:

There is a combination of media in ruins. There may be wood, stone, marble, metal, and other materials. Since there is a different response to different media and since the work containing the media is in a natural setting, we have again a different kind of expression by the ruin and a different response to it. Each medium, each matter, has its own revelations and relationships. In fact, the stone of Borobudur in Java is very different from that of the altars at Tikal.

Det er en inkonsekvent sammenblanding av konkret materialitet og form i ruinen, og nettopp derfor er dens tinglige definisjon (ruinproduktet) nødvendigvis formulert som en prosess.

Ruinen taler også i form av sin annerledeshet. Allerede i spenningen mellom bortfall av funksjon og stadig verdsetting manifesteres denne annerledesheten seg: Ruinen er et funksjonsprodukt uten funksjon. Hetzler kaller det diskontinuitet: "In a ruin there is discontinuity. In fact, we recognize a particular ruin by its configuration which separates it from other nature and lends integrity to make it a ruin."

Da Hell og Schönle spør om ikke estetiseringen av ruiner glemmer selve ødeleggelsen, og om man dermed beveger seg inn i moralsk usikkert område, er det en kritikk utenifra. Hetzlers teori er nettopp en slik estetisering. At hun i sin ruindefinisjon diskvalifiserer ren ødeleggelse frigjør henne ikke fra problemstillingen, bare skyver dens aktualitet bakover i historien, hvis spesifisitet uansett ikke interesserer henne her. Hell og Schönles pekefinger står dermed som en direkte kritikk, men til selve estetiseringen, ikke til Hetzlers teori som sådan.

3.1.3 Sublimitet

Hetzler sier om ruinskjønnhet: "In it we come closer to the sublime, the ineffable, and the indescribable than we do in natural beauty or in artistic beauty only." Det er vanskelig å se helt hva Hetzler legger i skjønnhet kontra sublimitet. Tradisjonelt er de adskilte som estetiske kategorier, og uansett hvordan de to defineres, er det ingen stridighet om at de er forskjellige. I ruinestetikk er det tradisjonelt heller kategorien pittoresk som tenderer mot skjønnhet. Når Hetzler finner sublimitet i (ruin-)skjønnhet, er de to sider av samme sak. Selv om hun ikke skiller klart mellom dem, fremgår det likevel at det er sublimiteten som er den gjeldende kategorien:

In a ruin, so-called natural beauty intersects with human-made beauty in a unique manner. Both natural and artistic beauty are limited and qualified. Together they yield a new kind of beauty, a new immateriality that is neither human nor natural but both. We might call the aesthetics of ruins the aesthetics of sublimity par excellence.

Begrepet sublim forekommer kun disse to stedene i teksten. I det første sitatet knyttes sublimitet til det som ikke kan forklares eller formuleres. I det andre handler det om at det er sublimt i seg selv at ruinen er denne sammensmeltningen av natur og kultur, og at ruinskjønnheten er både naturlig og samtidig menneskeskapt. Ellers i teksten er det vanskelig å knytte ideer direkte til sublimiteten, men det synes likevel å knyttes til ting som uendelighet, formløshet, og naturens storhet. F.eks. sier Hetzler at “A ruin is measureless”, og fokuserer på naturens endelige overtagelse. Selv om naturen ikke er uten opposisjon, vil den vinne til slutt – i alle fall i en tenkt ruinprosess som ikke blir hindret. Hetzler adresserer ikke restaurering i det hele tatt i denne teksten, men hennes ideer er klart fundert på naturens gradvise overtagelse. Ruinen er i stadig flux, både dens fysiske fremtoning, persepsjonen av den, og – fordi den er plassert utendørs – dens hverdag.

3.1.4 Ruinen og kunstbegrepet

Påstanden om at ruiner kan anses som kunst kommer først i neste artikkel. I denne artikkelen er det snarere snakk om finne grunnlaget for den estetiske ruinopplevelsen. Hetzler refererer direkte til Robert Ginsbergs artikkel “The Aesthetics of Ruins” fra 1970, og sier konkret at “A ruin is not a work of art in the usual sense.” Ruiner er noe annet enn kunst i denne artikkelen, men det finnes et bånd. Hun sammenligner ruiner direkte med kunst, og vurderer ruiner som noe “beyond” når hun sier: “A ruin is architecture and sculpture and nature in time, place, and space. There is something about figure, about shape, about the size of a ruin that is beyond architecture, beyond sculpture, and beyond the sum of both.” Samtidig finnes det et lite sitat, som skal bli gjentatt i neste artikkel: “A ruin (...) is an ultimate in art.” Her er ruinen straks “innen kunst”. Ideen om ruinkunst finner sin ferdige form i neste artikkel.

3.2 Causality: Ruin Time and Ruins

3.2.1 Påbygging

Hetzlers artikkel fra 1988, "Causality: Ruin Time and Ruins"³², starter med å plassere seg selv som ruinteori i forhold til andre ruinteorier. Hetzler nevner og oppsummerer et par av de mest omtalte tekstene om ruiner, samt bruk av ruiner i malerkunst og litteratur før hun fastslår:

My own view of ruins is quite different. As I have stated in the past³³, I believe that ruins may be considered works of art just as works of music, painting, etc., may be. A ruin, however, is a special work of art. It includes the human-made and the nature-made and has its own time, place, space, life and lives.

Hun bygger artikkelen som en videreføring av den forrige artikkelen, og annonserer her en av de to nye hovedpunktene: Ruinen er ikke lenger noe helt annet enn kunst, men foreslås som en spesiell type kunst.

Artikkelen går videre til å definere ruinen som estetisk fenomen, og hennes definisjon er i prinsippet lik med den fra forrige artikkel. Hun påstår fortsatt at "A ruin is, indeed, a new category of being", men i denne artikkelen formulerer hun i større grad ruinproduktet med begrepet *kausaltet*. Her finnes artikkelens andre nye hovedpunkt: Hun utvider ideen om ruinproduktet ved å fokusere på tid som ruinproduktets årsak – det som forener kulturproduktet og naturprosessen til enheten som trengs for at det skal fusjonere med persepsjon til en estetisk erfaring: "Ruin time, proposed as the principal cause of ruin, serves also to unify the ruin."

3.2.2 Ruintid

Ruintid er mer enn bare modningstid. Hetzler definerer det slik:

Ruin time is immanent in a ruin and this time includes the time when it was first built, that is, the time when it was not a ruin; the time of its maturation as a ruin; the time of the birds, bees, bats and butterflies that may live in or on the ruin; the cosmological time of the land that supports it and is part of it and will take back to itself the man-made part eventually; as well as the sidereal time of the stars, sun and clouds that shine upon it, shadow it and are part of it.

³² Alle sitater i dette kapittelet er hentet fra Florence M. Hetzler, "Causality: Ruin Time and Ruins", *Leonardo* 21 (nr. 1, 1988), 51-55

³³ Det Hetzler refererer til her er en forelesning som het *Exploring Ruins as Works of Art*, som hun holdt i 1986 i Explorers Club i New York.

Ruin time creates a peace that is absent in the case of a devastation, where the human-made and the nature-made are not one but separate. Devastations do not have the ruin time necessary for maturation.

Ruintid skaper også ruinens fremtid: "Ruin time creates the future of a ruin, even the return of the man-made part to the earth, which will eventually claim what is its property – that is, that from which the architectural part is made." Her refererer Hetzler til Simmels teori om ruinens som naturens rettmessige krav på kulturproduktet, og siterer Simmel direkte på dette. Hun bruker som eksempel bautasteiner på Corsica, hvis uttrykk definitivt taler om ruintid: "The standing stones are well on their way to a peaceful return to the earth", som hun sier.

Ødeleggelser alene har ikke ruintid, fordi ruintid også er modning. Dermed kan hun fastslå at Coventry Cathedral (bombet under andre verdenskrig) ikke er en ruin fordi den mangler ruintid. Dette kan høres ut som ren semantikk, og de aller fleste ville kategorisert Coventry Cathedral som en ruin. Men Hetzlers definisjon av ruiner er en definisjon av ruiner innenfor en spesifikk estetisk ramme. Hennes poeng er å komme frem til et grunnlag for en estetisk tilnærming til ruiner ved hjelp av begrepet ruintid, ikke å diktere bruken av ordet "ruin".

Ruintid skal altså forstås som ruinens fullstendige temporalitet, og ikke som et spesifikt tidsforløp: "Ruin time unites. It is beyond historical time. It includes the biological time of birds and moss. In it is the synergy of the various times of the various beings involved in a ruin." Hver ruin har sin egen ruintid: "Each being has its own time and each ruin has its own ruin time".

Fordelen med begrepet om ruintid er å befeste ruinens som prosess. De to elementene i ruinproduktet slik vi kjenner det fra 1982-artikkelen forenes gjennom begrepet ruintid, og produktet har dermed en beveger/skaper. Skaperen er ikke tid i seg selv, men hver og én ruins totale temporalitet, dens ruintid. Det reiser seg her et spørsmål om hva som forener individuelle ruintider. I og med at Hetzler bruker ruintid som et kategoriseringsverktøy, må det eksistere en forbindelse mellom hver ruintid, hvis det ikke skal bli et sirkelargument. Ruinen defineres tross alt med dette begrepet, samtidig som begrepet defineres av ruinens. Men ruintid skal antageligvis heller forstås som en begrepsmessig konkretisering av ruinens egenart, definert gjennom ruinprosessen. Dvs. at det som forener individuelle ruintider, er ruinprosessen, som er en unik prosess.

En annen side av ruinens temporalitet ligger i betraktningen. Tiden her og nå må således også være en del av ruintiden. Med dette følger en utvidelse av ideen som allerede fantes i 1982-artikkelen om ruinens miljø som en del av dens enhet. Hetzler sier:

One is aware of clouds, snow-capped mountains and wildflowers; the sound of hand scythes as the farmers cut the hay, the sound of cowbells as the cows go down a path near the castle; the movement of the black-and-white cows and the maids who lead them down the path; the musty smell within the walls and the touch of the multi-textured stones that are part of the ruin's architecture. One is also aware of the fact that the castle is placed on top of a mountain and stands as a presence in the shape of a great ship. Instead of being surrounded by water, its location is enhanced by fir trees and the sound of birds. The walk up the mountain to the ruin is also part of the ruin.

The ruins of Volubilis in Morocco and of Persepolis in Iran cannot be perceived without the experience of oppressive heat. The photograph of a part of the ruins of Persepolis was taken in such heat that I had to use a shepherd's head-covering to hold the camera. The dry heat was not only part of my perception of the ruin but had been part of that ruin since 330 B.C. when Alexander the Great and his hordes started the destruction of this palace.

Her aner vi også en tilbøyelighet til å la spesifikk historie være en del av ruinopplevelsen. Flere ganger nevnes spesifikk historie – både i forbindelse med originalen, og i forbindelse med ruinens historisitet utover originalen, som der Hiram Bingham's funn av Machu Picchu i 1911 blir nevnt.

Ruintid kan avbrytes. Da Hetzler tidlig i artikkelen peker på at restaureringen av Schloss Brunnenberg (en komplett restaurering) fratar den dens ruinstatus, lyder det temmelig åpenbart. Det samme kan gjelde for Hetzlers differensiering av ulike deler av Den Kinesiske Mur. Her er noen deler, de som har blitt ødelagt av restaureringer og turistinvasjon, ikke ruiner, mens andre deler, der ruintiden har fått operere i fred, er ruiner. Dette synes dog som knapt mer enn et autentisitetsskrav. Det er også vanskelig å vite hvor streng linje Hetzler egentlig legger seg på. Eksemplene er polariserte – fra totalrestaurering til mer eller mindre fullstendig autentisk. Hun nevner likevel Machu Picchu som en eksemplarisk ruin, og har i så fall ikke noe imot tilrettelegging og rydding av natur. På bildet av ruinene etter slottet til Siegfried de Rachewiltz i Tschengls i Italia – nok et eksempel på en typisk ruin i følge Hetzler – synes også stilaser for restaureringsarbeider (**fig 3**). Det er dermed tvilsomt at Hetzler har veldig strenge autentisitetsskrav så lenge ruintiden ikke er merkbart hindret. Ruintid må fremtrede. Det ville uansett vært urimelig strengt (og også utelukket nesten hver eneste kjente ruin i verden) å ekskludere ruiner fra sin egen kategori fordi de blir vedlikeholdt – skjønt de i

konseptets ånd skulle blitt etterlatt til sin sublime skjebne. Vedlikehold og mindre restaureringer er også nødvendigvis en del av ruinens historie, selv om dette poenget synes å gå Hetzler hus forbi. Ruintid burde i så fall også innebære menneskelig påvirkning på ruinen, såfremt den forblir en ruin – dvs. bruksslitasje, initiell ødeleggelse, eventuell senere ødeleggelse, eventuell arkeologisk utgravning og avdekking, samt vedlikehold og tilrettelegging.

Ruintidbegrepet blir med denne artikkelen en viktig del av ruinens kategorisering og definisjon. Med dette begrepet er det lettere for Hetzler å kategorisere ruiner innenfor sitt blikk på ruiner som kunst, nettopp fordi hun har skapt et forenende begrep, noe som også fører hennes argument inn i mer konkrete baner, og ruineksemlene er hyppigere og mer konkrete i denne artikkelen.

3.2.3 Ruinkunst

Begrepet om ruinskjønnhet har en mindre rolle i denne artikkelen enn den forrige, men er definert på samme måte – denne gangen dog ikke som en ontologisk kategori, men som resultat av ruintidens årsaksvirkning: ”With nature's changes there is a new beauty created by nature in ruin time, namely, ruin beauty.” Denne gangen er ikke betrakteren med i definisjonen av ruinskjønnhet, og det gjøres heller ikke egentlig noe forsøk på å definere den for seg selv. Det står kun at den leder til sublimitet i kraft av sin nye symbiotiske form.

Since nature is involved in a ruin, I believe that ruin beauty comes closer to the sublime and the ineffable than either nature's beauty or artistic beauty considered alone. In a ruin the beauty of nature intersects with man-made beauty in a unique manner. Both natural beauty and artistic beauty are more limited and qualified when taken individually than when considered in this new form, namely, ruin beauty. Together they yield a new kind of beauty and a new time. One might call the aesthetics of ruins the aesthetics of the sublime par excellence, since it includes nature and the human-made in a natural setting.

Et siste begrep som Hetzler lanserer i denne artikkelen, og som leder ut av begrepet om ruinskjønnhet, er ruinkunst. Det er dette begrepet innledningen hennes annonserte, og innebærer en definisjon av ruiner som kunst. Jeg siterer hele det korte kapittelet:

The ruin brings together nature, the human-made and the human being - all unified in ruin time. There is a new integrity and a new time - a confluence of nature time, human-made time and human time. There is not just the juxtaposition of these times but a unity of all three, a

unity that exists no place else in the universe and certainly no place else in the art world. This time defies definition, which is one of the reasons a ruin defies capture in experience. No art can capture simultaneously nature plus the human-made plus the human being plus the original place. Ruin art is an ultimate in art. Its time creates the ruin. Eventually, when the human-made can no longer hold nature at bay, nature takes over, but not until then. When nature does take over, cosmological time takes over. The insistent move towards the not being of a ruin has come to a stop. The ruin, however, will always exist as having been.

Begrepet om ruinkunst fører Hetzlers ruinteori inn under et kunstbegrep. Konklusjonen synes å være at ved å betrakte ruinen som kunst ("considered as art"), oppstår en egen kunstform, ruinkunst, som i denne forstand er kunst fordi vi har valgt å betrakte det som det. Ruinkunst kan dermed vurderes og sees på analogt med andre kunstarter.

Hetzler sier dog at denne kunstformen "defies capture in experience", og årsaken er at ruintid ikke lar seg definere konkret. Det er ruintid som markerer ruinkunst fra annen kunst. Tidligere i artikkelen sammenligner Hetzler ruiner med landskapskunst. Walter De Marias *Lightning Field* (1977), sier hun, er også en sammensmelting av menneskeskapt materialitet og et miljø med dets naturprosesser. Men det har ikke ruintid, det har landskapskunsttid (*earth art time*), som altså mangler modningstid, det opprinnelige byggverkets tid osv., og som dermed ikke hører til ruinprosessen. Sammenligningen med landskapskunst er likevel en kunstkontekst som styrker Hetzlers begrep om ruinkunst.

KAPITTEL 4: Bakgrunn og forutsetninger

4.1 Ruinestetisk kontekst

4.1.1 Simmel og Riegl

I boka *Postmodern(ized) Simmel* fra 1993 reflekterer Deena Weinstein og Michael A. Weinstein over Georg Simmels relevans i 1970- og 80-tallets akademiske diskurs. De fremhever f.eks. Simmels fragmenterte, ”impressjonistiske” eller, med deres ord, detotaliserte metode/stil som er i et slags samsvar med 70- og 80-tallets postmoderne teori³⁴. Hetzler forholder seg ikke til Simmel samlet, men da hun åpenbart skylder Simmels essay ”Die Ruine” fra 1911 mye, står det i kontekst med oppblomstringen av interesse for Simmel i denne perioden.

Særlig Simmels idé om at ruiner har en unik temporalitet ved å være på vei til fullstendig tilintetgjørelse den ene veien, og har en fortid som rent kulturprodukt den andre veien, finner gjenklang hos Hetzler. Som vi har sett refererer hun til, og siterer direkte fra Simmel i 1988-artikkelen. Simmel påpeker dog i sin artikkel at ruinens estetikk ikke bare er et resultat av oppadstrebbende kulturkrefters møte med nedrivende naturkrefter, men også har et aktivt forhold til sin fortid – dvs. opplevelsen av historie gjennom den. Han sier: ”The ruin creates the present form of a past life, not according to the contents or remnants of that life, but according to its past as such.”³⁵ Dette er nettopp distinksjonen mellom spesifikk historie og historie som estetisk konsept. Når Hetzler aktivt kjempet mot historie i sin ruinteori var det, som vi så, en advarsel mot spesifikk historie. Simmels teori går ut på at ruinen er fortidens nåtidige form, og dermed ladet med historisk potens, mer følt og opplevd enn kunnet. Hetzlers teori står igjen med ruintidbegrepet, som riktignok inneholder en forståelse av tidsforløp, men som ikke eksplisitt er opptatt av historieopplevelse.

Alois Riegls artikkel ”Der Moderne Denkmalskultus” (”The Modern Cult of Monuments”) fra 1903 har styrt mye av tenkningen rundt monumenter på 1900-tallet³⁶. Den ble også trykket på nytt i tidsskriftet *Oppositions* i 1982, samme år som Hetzlers første ruinartikkel stod på trykk. Mario Carpo kobler Riegls tekst direkte til postmoderniteten i sin artikkel ”The postmodern cult of monuments” fra 2007, hvis tittel er en åpenbar hentydning.

³⁴ Deena Weinstein og Michael A. Weinstein, *Postmodern(ized) Simmel* (London/New York: Routledge, 1993), 13

³⁵ Georg Simmel, ”The Ruin”, 265.

³⁶ Mario Carpo, ”The Postmodern Cult of Monuments”, *Future Anterior* 4 (nr. 2, 2007), 51

Her hevder han at Riegls tanker om monumenter med minneverdi, dvs. både intensjonelle minnesmerker og historiske monumenter, har møtt på en omveltning i møtet med postmoderniteten.

Jean-Francois Lyotard's *Postmodern Condition* (...) was mostly about what we now call 'the fragmentation of master narratives', including first and foremost history – in Baudrillard's words, 'our lost referential.' The decay of all centralized systems (ideological, social, and technological) was central to the critique of what was then called the postindustrial society, and after the fall of the Berlin Wall the postmodernist's 'end of history' was famously reinterpreted by Francis Fukuyama as the end of ideologies, and the end of the most pervasive of all modern ideologies, Hegel's philosophy of history.³⁷

Det er interessant å koble Hetzlers advarsel mot spesifikk historie og manglende interesse for historieopplevelse opp mot Carpos poeng. Når historiske minnesmerker ikke kan sies å bære minner om historisk fremskritt fordi narrativen om historisk fremskritt er oppsmuldret, er også ruinens potensiale som historisk minnesmarkør forskjøvet. Mens Riegl opererte innen et teleologisk historiesyn, opererte Hetzler innen et intellektuelt paradigme der hun kunne fri seg fra spesifikk historie, fordi troen på essens har blitt utfordret.

Postmoderniteten har også, i følge Carpo, utfordret stedsbestemmelsen – den uklare ideen om *genius loci*, ved at elektronisk teknologi og massereproduksjon har skjøvet den benjaminske aura ned fra tronen. Samtidig hevder han at det er "no reason this belief should not persist in some form."³⁸ I Hetzlers ruinteori er definitivt stedet, i form av stedspesifikk erfaring, avgjørende. Det er hos henne dog heller en stedsbundet erfaring av ruinprosessen enn snakk om en *genius loci* fundert i en opplevelse av historie, samtidig som hennes behandling av ruineksempler, som vi har sett, slett ikke utelater historieopplevelse. En versjon av en benjaminske aura er også til stede i form av autentisitetskrav. Det er umiddelbart fristende å lese Hetzlers begrep om ruintid – ruinens immanens – som ruinens aura. Samtidig er ruintid spesifikt for ruinen, mens aura ikke lar seg anknytte på en slik spesifikk måte.

³⁷ Mario Carpo, "The Postmodern Cult of Monuments", 52

³⁸ Ibid., 55

4.1.2 Ruining vs ruinprodukt

Linda Patriks ruinteori, slik den er formulert i artikkelen ”The aesthetic experience of ruins” fra 1986, er tilsynelatende Hetzlers motsetning. Mens det hos Hetzler eksisterer en idé om et ruinprodukt, finnes det kun en original med ruining hos Patrik. For Patrik er ruinen en tilstand av originalen i sin korrekte historiske tilstand, ikke et nytt produkt. Samtidig påpeker hun at ruiningen har sin egen estetiske relevans, men at dette er en estetikk som først fremtrer via en mental transvaluering³⁹. Det som tilsynelatende er en motsetning er kanskje ikke like rigid likevel. For Hetzler er ruinen først estetisk når ruinproduktet møter en betrakter som ser den på denne måten. I den forstand er ideen om ruinproduktet snarere en betrakterbetinget gjenkjennelse av ruiningens estetiske relevans enn en idé om at ruinen er komplett skilt fra sin original, som uansett er umulig annet enn som mental konstruksjon. I denne lesningen er Patriks transvaluering nettopp det som hos Hetzler er betrakterrollen i ruinens estetiske instans, men formulert i fenomenologiske begreper, og mer opptatt av å formulere betrakterens mentale prosess enn å definere et semiotisk særegent ruinprodukt.

Det som forblir en motsetning mellom de to, er hvor de funderer den estetiske instansen: Hos Hetzler er selve ruinprosessen relevant, og ruinkunstverket skapes der, mens hos Patrik er denne prosessen kun *endrende*, ikke *nyskapende*. Dette er forskjellen mellom ruining og ruinprodukt.

4.1.3 Forfall / fragment – romantisk / klassisk: distinksjoner

Den ruinteorien som strider mest med Hetzlers, er Robert Ginsbergs, slik den er formulert i artikkelen ”The Aesthetics of Ruins” fra 1970. Ginsbergs ruinblikk er formalistisk. Han leter etter konkrete former, og kommer med påstander om f.eks. at den konkrete plasseringen av et tre er avgjørende for ruinens estetiske uttrykk⁴⁰. For Hetzler har ruinens konkrete formale fremtredelse ingen relevans utover at den synliggjør (eller snarere: sanseliggjør) ruintid, ruinens unike materialitet, samt at den har en viss størrelse (som i sin tur går i ett med et enda større landskap). I en forståelse av ruinen som prosess, er spesifikke formale kvaliteter ved hver enkelt ruin irrelevante, mens i Ginsbergs teori er det nettopp de formale kvalitetene som skaper et grunnlag for ruinens estetikk.

Ginsbergs fragmentestetiske blikk og modus av formbevissthet tar ham til slutt langt vekk fra arkitektoniske ruiner, og i hans bok fra 2004, også titulert *The Aesthetics of Ruins*,

³⁹ Linda E. Patrik, ”The aesthetic experience of ruins”, 32

⁴⁰ Robert Ginsberg, ”The Aesthetics of Ruins”, 100

glir hans ruinbegrep ut til å involvere natur i seg selv, filosofi- og litteraturfragmenter osv. Når Hetzler ønsker å koble sublimitet til ruinen, faller også Ginsbergs formalisme ut, for sublimitet er ikke knyttet til form, men snarere til en vekkelser av følelser. Hetzlers formulering av ruinen som prosess unnslipper form.

Ett av Ginsbergs hovedpoenger, både i 1970 og i 2004, er å skille mellom det han kaller romantisk og klassisk ruinestetikk, der man på den ene siden finner estetikk i sammenblandingen mellom natur og kultur, og på den andre siden finner det i det som er igjen av originalen. Paul Zucker hadde gjenkjent samme skille i sin artikkel om ruinmaleriets historie fra 1961, "Ruins. An Aesthetic Hybrid", som tar den romantiske tradisjonen til forsvar mot angrep som går på at den er sentimental og gammeldags⁴¹. I artikkelens tittel ligger også et begrep om ruinen som sammenblanding: en estetisk hybrid. Roman Ingardens "Aesthetic Experience and Aesthetic Object", også fra 1961, der han taler for at vi ser *forbi* ødeleggelsen i et ruinert kunstverk, og at den estetiske erfaringen ligger vår mentale fullendelse av verket uten ødeleggelse⁴², står som det tydeligste utrope for en klassisk ruinestetikk. I Robert Ginsbergs og Paul Zuckers distinksjon tilhører Hetzlers teori den romantiske tradisjonen, ettersom den nettopp handler om natur/kultur-hybriden, og om forfall. Ginsberg omtaler Hetzlers tekster i 2004:

With exuberant imagination, Florence M. Hetzler, 'the Ruins Lady,' did much to stimulate interest in ruins among professional aestheticians. Her study, 'Causality: Ruin Time and Ruins', (...), insists on nature working over time as the maker of the special work of art which is the ruin. Ruin-time engenders ruin-beauty. See also Hetzler, 'The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being'⁴³

Dette er en kort oppsummering av Hetzlers prosjekt, og, selv om det hyller Hetzler for hennes innsats for å stiumlere andre estetikere, ligger det en overbærende nedlatenhet i formuleringer som "exuberant imagination", "insists" og det faktum at hennes studium har stimulert andre, men (underforstått) ikke står for seg selv. Det kan synes som om Hetzlers naturfokuserte ruindefinisjon for Ginsberg, fordi den er en del av den såkalte romantiske tradisjonen, avskrives av nettopp de grunnene Zucker halvhjertet forsvarer denne tradisjonen mot, og at Hetzlers ruinkunst dermed sees på som fantasifull og overivrig sentimentalisme.

⁴¹ Paul Zucker, "Ruins. An Aesthetic Hybrid", 119

⁴² Roman Ingarden, "Aesthetic Experience and Aesthetic Object", *Philosophy and Phenomenological Research* 21 (nr. 3, vår 1961), 293

⁴³ Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins*, 464

Donald Crawford setter fingeren på et problem for den klassiske ruinestetikken i artikkelen "Nature and Art: Some Dialectical Relationships" fra 1983 da han påpeker at den eneste muligheten for ruinens estetikk i klassisk ruinestetikk måtte være selve *aktiviteten* å rekonstruere originalen mentalt⁴⁴, og dette vil i bortimot alle tilfeller være en fantasi om en original, ikke den egentlige originalen. Slik faller også den klassiske ruinestetikken inn under fantasi. Crawford reflekterer også over ruinen sett på som sammenblanding av natur og kultur, og formulerer det som et dialektisk forhold. Akkurat som Hetzler ser han ingen konflikt mellom ruinen som motstandsdyktig, og ruinen som overvunnet av naturen. Det dialektiske forholdet ligger nettopp i en skiftning frem og tilbake mellom den perseptuelle bevisstheten om de to sidene ved ruinen. Slik blir forfallet grunnlaget for den estetiske opplevelsen. For Crawford, som for Hetzler, er ruinen en prosess. Selv en bevart ruin, sier Crawford, der prosessen har blitt stoppet, evner å tale om ruinprosessen, nettopp ved å være et fryst punkt i prosessen⁴⁵.

Når naturkreftene har den aktive rollen i prosessen, er det naturlig at naturen i seg selv har en estetisk rolle. Hetzler lister en artikkel av Mary Carman Rose fra 1975 som er et utrop for fokus på naturen som estetisk objekt – et fokus Carman Rose mener er forglemt i sin samtids estetiske diskurs⁴⁶. Allen Carson argumenterte også i 1979 for en tilnærming til natur og landskap som om det var kunst, gjennom det han kaller "the environmental model". Denne modellen handler om å fokusere på utvalgte punkter for estetisk utforskning, og å sette dem inn i miljøets system⁴⁷. Naturen er tradisjonelt forbundet med det sublime, fordi dens krefter taler om makt, dens varlighet og størrelse om uendelighet. Hetzler forsøker å knytte ruinkunst til det sublime, som er tema for neste kapittel.

4.1.4 Sublimitet

Hetzler gjør ingen forsøk på å differensiere skjønnhet og sublimitet. Hun formulerer begrepet om ruinskjønnhet samtidig som hun kaller ruinen det sublimes estetikk par excellence. De to kategoriene, tradisjonelt adskilt, utelukker altså ikke hverandre i Hetzlers teori. Det er dermed vanskelig å vite akkurat hva slags begrep om sublimitet hun egentlig fordrer. Det gjør det ikke enklere at det ikke eksisterer en argumentativ oppbygging av hvorfor ruinen tilhører det

⁴⁴ Donald Crawford, "Nature and Art: Some Dialectical Relationships", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (nr. 1, høst 1983), 54

⁴⁵ Ibid., 53

⁴⁶ Mary Carman Rose, "Nature as Aesthetic Object: An Essay in Meta-Aesthetics", *British Journal of Aesthetics* 16 (1976), 3-12

⁴⁷ Allen Carson, "Appreciation and the Natural Environment", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37 (nr. 3, vår 1979), 273-274

sublime, men Hetzler knytter det til det uutsigelige og det uforklarlige, og sier også at ruinen ”defies capture in experience”. Det lar seg lese at ruinens sublimitet er dens uforklarlighet, som stammer fra grenseløshet og en hybridisering av to absolutte størrelser, og særlig vektlegges naturen, og forholdet til landskapet. Det er også dette som gjør ruinkunst til ”an ultimate in art”.

Jean Francois Lyotards revitalisering av sublimitetsbegrepet i essayet ”Det sublime og avantgarden” ble publisert i tidsskriftet *Art Forum* i 1984, og kom første gang på engelsk i 1988, samme år som Hetzlers andre ruinartikkel. Hetzlers artikkel, oppgis det, ble dog sendt inn i 1986. Hvis hun skulle ha lest Lyotards essay måtte hun i så fall ha lest det på fransk, noe hun vel kunne gjort – tidligere student ved Sorbonne som hun er. Det er dog ikke mitt poeng å verken argumentere for eller imot om hun har lest den, og den står uansett ikke i hennes bibliografi. Men det er interessant at Hetzler er opptatt av sublimitetsbegrepet omtrent samtidig som Lyotard bringer det på bane.

Lyotards sublimitetsbegrep, slik det er formulert i det nevnte essayet, kretser rundt en idé om at det sublime kan forstås som en opplevelse av at et *nå* skjer. Det sublime er et sjokk etterfulgt av lettelse, omtrent som hos Burke, som Lyotard tar utgangspunkt i (snarere enn Kant). Det sublime, mener Lyotard, har vært en drivkraft i avantgarden i form av å fremstille at det finnes noe ufremstillelig, som *føles* i et estetisk møte. Når Lyotard knytter det sublime til avantgarden er det via ideen om at drivet mot det ufremstillelige har brutt ned alle kunstens forutsetninger – representasjon, ramme, lerret, objekt, lokalitet osv⁴⁸. Lyotards analyse av avantgarden er naturligvis fjernt fra ruinestetikk. Da Hetzler formulerer sitt sublimitetsbegrep som *det uutsigelige* og *det uforklarlige*, minner det likevel om Lyotards idé om *det ufremstillelige*. Sublimitet er også en kategori som hører til resepsjon og ikke ting, og både Lyotard og Hetzler er opptatt av betrakter og opplevelse snarere enn kunstner og produksjon.

Likevel må man spørre seg hvor egnet dette sublimitetsbegrepet er for ruiner, eller i alle fall hvor egnet det er på typen ruiner Hetzler omtaler. Hetzlers eksempler på ruiner er utelukkende ruiner som også er viktige historiske etterlevninger, mye på grunn av hennes krav om modningstid (ruintid). I bibliografien til Hetzlers 1988-artikkel står en artikkel av Francis Sparshott, ”The Antiquity of Antiquity” fra 1985. Her argumenteres det for at antikkens ruiner (med Paestum som eksempel) har blitt trivialisert og nektet sin symbolske potens: ”They are not to be ruins any more. They are to be manicured, tidied, patched, as a dentist perceives a

⁴⁸ Jean-Francois Lyotard, ”’Det Sublime og avantgarden’ fra ’L’inhumain – Causeries sur le temps’ (1988)”, i *Estetisk teori – En antologi*, 473-486, red. av Kjertsi Bale og Arnfinn Bø-Rygg, overs. av Agnete Øye (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 474-486

molar. They are to be ‘historical monuments,’ frozen in a posture of arrested (or partially reversed) decay.”⁴⁹ Et tilsvarende synspunkt legger Dylan Trigg frem i 2006, og kaller det domestisering – ”historiske” ruiner har fått sin tidligere sublimitet stagget fordi de billedlig er tatt inn i hjemmet. Kun nyere ruiner er sublime, det han kaller det postindustrielle sublime⁵⁰. Han sammenligner Marcellusteateret i Roma med en forlatt togstasjon i Detroit, og hevder at togstasjonen har et nærmere forhold til sin egen ruining, sitt forfall, og at kun denne av de to kan bevege, snarere enn å sjarmere (jfr. Kant).

Sparshott setter trivialiseringen av oldtidsruiner i kontekst med turisme, og kaller disse ruinene ”places to visit because they are to be visited, symbolizing, at worst, visitability and, at best, culture or national greatness.”⁵¹ Også rundt ruinestetikkens oppblomstring i romantikken fantes det nettopp ruinturisme i form av *The Grand Tour*. Den nyere ruinturismen er dog gjort allmenn, triviell og kitsjifisert gjennom f.eks. souvenirprodukter. Roy Lichtensteins maleri *The Temple of Apollo* fra 1964 illustrerer det hele ved å gjøre et gresk tempel til popkunst (**fig 4**)⁵².

Fascinasjonen for ruiner kan også gjøres til et spørsmål om materialitet. Da Paul Virilio i 1975 skrev boka *Bunker Archaeology*, som handler om ruiner av bunkere fra annen verdenskrig på Normandiekysten, så var nettopp materialiteten, selve betongen, et viktig punkt.⁵³ Francis Sparshott sier også:

Traditionally, ruins are of stone and of some magnitude, as the Paestum temples are. Only stone has the look of deliberate lastingness, and on a sufficient scale testifies to the futile stubbornness of humanity in its endeavor to win immortality through works – though, to be sure, rusting iron on its smaller scale can bear the same significance and in this capacity makes a powerful contribution to the new interests and sensibility of ‘industrial archaeology.’ But, once established and isolated for attention, the sense of ruin may find occasion in phenomena involving different materials and smaller time scales. A car rusting on a beach changes year by year as waves tear the doors and fill the body with shingle. A cabin in the bush decays within a lifetime, leaving nothing but an enamelled basin or an empty bottle.⁵⁴

Når ruinens estetikk funderes i prosessen, og dermed, slik Crawford sier, i en dialektikk mellom varighet og nedbrytning, er det naturlig at steinbyggverket har blitt den tradisjonelle ruinen. F.eks. er middelalderruiner i Norge av stein, og er nettopp de byggverkene som avvek

⁴⁹ Francis Sparshott, “The Antiquity of Antiquity”, *Journal of Aesthetic Education* 19 (nr. 1, vår 1985), 92

⁵⁰ Dylan Trigg, *The Aesthetics of Decay*, 141-153

⁵¹ Francis Sparshott, “The Antiquity of Antiquity”, 92

⁵² Michel Makarius, *Ruins*, 225

⁵³ Paul Virilio, ”Bunker Archaeology”, 105-106

⁵⁴ Francis Sparshott, “The Antiquity of Antiquity”, 92-93

fra tradisjonell norsk byggekunst, og ikke eksempelvis stavkirkene, hvis etterlevninger ikke finnes på grunn av materialet. Men i en tid der omveltninger av epoker skjer så hurtig som i dag, behøver kanskje ikke ruinen så lang modningstid før den oppleves som fra en annen tid. David Lowenthal er kjent for å kalle fortiden et fremmed land. Med dette mener han at fortidens annerledeshet har en eksotisk appell, samtidig som det går mot mer og mer nåtidiggjøring av fortiden⁵⁵. Til tross for at det bare hadde gått 30 år, var andre verdenskrig allerede fremmed for Paul Virilio i 1975, og i en post-fordisk tid er industrielle ruiner grunnleggende fremmede og eksotiske. Uansett er det slik at romantikkens ruinblikk har etablert muligheten for å se ruiner *qua* ruiner, og denne ruinestetikken er således forutsetningen for å kunne se estetikk i forfall fra nær tid, som altså har nærhet nok, men fortsatt avstand, slik at den sublimale reaksjon kan katalyseres.

Sublimitet fordrer avstand. Dvs. at jordskjelvet i Lisboa i 1755 ikke var sublimt for dem som opplevde det, kun for dem som kunne reflektere i etterkant. Spørsmålet er om avstanden til ”historiske” ruiner i dag på den ene siden har blitt for nær, gjennom domestisering, og på den andre siden har blitt for stor i den forstand at ideen om fortiden som et fremmed land ikke lenger har noen sjokkvirkning, kun en aksept av fortidens annerledeshet og ugjenkallelighet. Den fjerne fortiden angår oss ikke fordi vi har avfunnet oss med avstanden. Med historiefilosofien fra romantikken av, var historiens grunnleggende annerledeshet nok til å bevege ruinetrakteren, som gjenkjente denne eksotiske annerledesheten ikke bare i det som stod igjen, men også i den underliggjørende natur/kulturhybriden, til sublim kontemplasjon. Med ”historiske” ruiner underlagt orden og historisk rasjonalisering, og historieforståelsen allmenngjort, er kanskje sublimiteten tapt for slike ruiner i dag.

Så lenge det sublimale formuleres som et møte mellom subjekt og gjenstand, bærer den sin egen historisitet. Da brødrene Lumière i 1895 viste et tog kommende mot lerretflaten resulterte det i en sublim terror som i dag ville vært umulig, fordi filmmediet, på samme måte som ruinen, er domestisert. Simmel snakket heller aldri om sublimitet i sammenheng med ruinen, men snarere om fredfullhet. Denne fredfullheten er knyttet til den innsikten at naturens krav på kulturproduktet er berettighet, og er således ikke i prinsipiell konflikt med Hetzlers teori. Fredfullheten er dog ikke et sublimt sjokk, men en edel aksept av dødsdrivet. Dagens sublimitet er kanskje snarere å søke i teknologi, det moderne livet i seg selv, eller til og med i terrorisme. Samtidig foreslår Simon Morley at ”while we may no longer believe in eternal

⁵⁵ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1985), 410-412

essences or values, we still often sense that our lives are fashioned by forces beyond control”⁵⁶, og slik blir naturkreftene som river ruinene ned (og som vi stadig *forsøker* å kontrollere gjennom kulturminnevern) en instans for det sublime. Hetzlers bruk av sublimitetsbegrepet handler om eldre ruiner. Det hun gjør da hun forsøker å fjerne spesifikk historie fra ruinopplevelsen, er nettopp å rydde domestiseringen unna. Hennes sublimitetsbegrep står dermed fare for å være en tilbakevending til romantisk sublimitet, og således anakronistisk. Hetzlers ruinteori er ikke noe utrop for en ren estetisering, en sensitivitet overfor ruinens pittoreske sjarme, som drar ruinestetikken i retning av kitsj, og som er årsaken, slik Zucker påpekte i 1961, til at ruinestetikk raskt plasseres i en romantiserende og sentimental bås. Selv om postmodernismen gjorde sitt for å rive ned en slik høy/lav-dikotomi, er Hetzlers teori ikke et forsvar for ruinkitsjen, men et forsøk på å hevde at ruinens sublime mulighet består i form av naturprosessen (”forces beyond control” jfr. Morley), og at denne sublimiteten ikke er anakronistisk, men nettopp aktuell.

4.2 Ruinkunst og kunstbegrepet

Å gi ruinene kunststatus innebærer å hevde at ruinopplevelsen, eller ruinerfaringen, er et møte som, mer enn å være estetisk, på ett eller annet vis forholder seg til et kunstbegrep. Samtidig er det her snakk om en spesifikk påstand om at noe er kunst, og ikke en formulering av et generelt kunstbegrep. Når Hetzler formulerer sitt begrep om ruinkunst som et betraktermøte, abonnerer hun på ideen om kunst som erfaring – en filosofi som går tilbake til John Deweys *Art as Experience* fra 1934⁵⁷. Med Roland Barthes’ påstand om forfatterens død som sentrum kan man spore en bevegelse mot betrakterfokus i kunstresepsjon – en idé kunsthistorikere kanskje best kjenner fra Ernst Gombrichs begrep om betrakterens andel fra *Art and Illusion*⁵⁸. Hans Georg Gadamer skrev om kunstmøtet gjennom begrepene spill, symbol og fest i 1977⁵⁹, og var opptatt av å definere selve kunsterfaringen (som forutsetter betraktere) snarere enn kunstverket. Et eksempel på en konkret kunstrespons på betrakterrollen kan hentes fra 1970-tallets installasjonskunst, som, lik en ruin, krever at betrakteren beveger seg rundt i kunstverket.

⁵⁶ Simon Morley, “Introduction”, i *The Sublime*, red. av Simon Morley (London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2010), 17-18

⁵⁷ Kjersti Bale, *Estetikk: En innføring* (Oslo: Pax Forlag, 2009), 17

⁵⁸ Ernst Gombrich, *Art and Illusion* (London / New York: Phaidon Press, 2002), 154-244

⁵⁹ Hans-Georg Gadamer, ”Fra ’Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest’ (1977)”, i *Estetisk teori – En antologi*, 355-370, red. av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, over. av Steinar Mathisen (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 355-370

Når et kunstmøte defineres ut i fra betrakter, hvordan defineres så kunst? Hetzlers tekster ble gitt ut i en kunstbegrepsdiskurs som kretset rundt George Dickies institusjonsteori, som tar i bruk Arthur Dantos begrep om en *kunstverden* for å argumentere for at kunst er det som bevilges kunststatus av en slik kunstverden. Man kunne dermed sett Hetzlers ruinkunstbegrep nettopp som en bevilling av kunststatus på kunstverdenens vegne. I det hele tatt er mye av kunsten på 1960- og 70-tallet en utfordring av et mer tradisjonelt kunstbegrep: Warhols popkunst, Duchamps readymades, minimalismen, konseptkunst og performancekunst – alle bryter ned tradisjonelle kunstbegreper. Hetzlers forslag om at ruiner kan anses som kunst kommer dermed i en tid der kunstbegrepet så å si er *up for grabs*. Harold Rosenberg kalte det i 1972 for avdefinering og avestetisering av kunsten⁶⁰. Jean Baudrillard så den samme tendensen fra motsatt hold da han påstod at *alt* estetiseres⁶¹. Landskapskunst, som får en stor rolle i kapittel 4.3, var en av disse begrepsutvidende kunstformene. Rosalind Krauss kalte denne utvidelsen ”the expanded field” i 1979, og koblet det med postmodernisme⁶². Samme år utkom en engelsk oversettelse av en artikkel av Jaques Derrida, som blant annet tematiserte kunstverkets finalitet gjennom begrepet *parergon*: “A parergon is against, beside, and above and beyond the ergon, the work accomplished, the accomplishment of the work. But it is not incidental; it is connected to and cooperates in its operation from the outside.”⁶³ Ikke bare er ruinen, som fragment, et ikke-lenger ferdig verk – ruinproduktet er også formulert som en prosess, og eier dermed per definisjon ikke finalitet, det er stadig i endring. Hetzler er også opptatt av at landskapet, lydene osv. skal være en del av ruinkunstverket, og effektivt opphever alt som heter rammer – utvisker forskjellen mellom ergon og parergon, det som er i, utenfor og i randsonen av verket. Ruinen er i seg selv rammeløs, og det er umulig å definere dens begynnelse og slutt.

Spørsmålet om intensjonalitet er et problem for en allment akseptert kunststatus for ruiner. Selv om Hetzler ønsker å gi ruinen en slik status, er det ikke en kunstnerintensjonalitet Hetzler fremfører. Det vil si: Hetzler forsøker ikke å *skape* ruinen til kunst, men å påstå at den *er* det. Sagt annerledes: Hetzlers påstand har ingen kunstnerintensjonalitet av typen Marcel Duchamp har overfor sine readymades. Et eksempel på slik kunstnerintensjonalitet er Herman de Vries’ verk *die wiese* fra 1986, der kunstneren approprierte en eng som kunst, og lot den vokse⁶⁴. I motsetning til denne kunstnerhandlingen påstår simpelthen Hetzler at ruiner kan

⁶⁰ Harold Rosenberg, *The De-definition of Art* (London: Martin Secker & Warburg Limited, 1972), 11-38

⁶¹ Kjersti Bale, *Estetikk: En innføring*, 142

⁶² Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October* 8 (vår 1979), 30-44

⁶³ Jaques Derrida, ”The Parergon”, overs. av Craig Owens, *October* 9 (sommer 1979), 3-41

⁶⁴ Ben Tufnell, *Land Art* (London: Tate Publishing, 2006), 91

anses og tilnærmes som kunst, fra et estetisk-filosofisk standpunkt, ikke en kunstnerposisjon, og det helt uten å fremføre en definisjonsramme innenfor hvilken hun kan gjøre det. Det er å regne kun som en påstand, og selv om påstanden er argumentert for, er ikke kunstbegrepets anvendelighet argumentert for. Det er ikke min oppgave å avgjøre gyldigheten i påstanden sett imot en diskusjon om kunstbegrepet, men å se på hvilken bakgrunn, og i hvilket teoretisk klima hun påstår det.

Med betrakterens andel som anerkjent i kunstresepsjonen kan man også se for seg betrakterens andel i kunsttilskrivelsen, som når kunstverk produsert uten intensjon om å være kunst likevel stilles ut og betraktes som kunst, f.eks. middelalderkunst eller ikke-vestlig kunst. Slik får Hetzlers betrakter – med noe i nærheten av Monroe Beardslys begrep om det *estetiske synspunktet* fra artikkelen ”The Aesthetic Point of View” fra 1982 – en rolle som tilskriver av kunststatus for ruiner. Beardslys begrep handler om en betraktervilje til å se det han kaller estetisk verdi, og hans kunstdefinisjon funderes dermed i betrakteren: ”Et kunstverk (i vid forstand) er et hvilket som helst sansbart eller intendert objekt som bevisst betraktes fra det estetiske synspunkt.”⁶⁵ Jamført med Baudrillards teori om kunstens forsvinning på grunn av stadig estetisering av absolutt alt, det flytende kunstbegrepet (styrt av ideer om bevilget kunststatus), og fluxusbevegelsens idé om utvisking av forskjellen mellom kunst og livet, slik den fremgår av Joseph Beuys’ utsagn om at alle er kunstnere og alt er kunst⁶⁶, så tenderer kunstbegrepet mer og mer mot betrakterbestemmelse. Jeg skal ikke gi Hetzler disse synspunktene, kun fastslå at hennes ruinkunstbegrep definitivt er styrt av betraktere, bevilling av kunststatus, og *det estetiske synspunktet*.

Selv om det (langt innen Hetzlers ruinteori ble publisert) hadde blitt en kjent og relativt vidt akseptert påstand at intensjonalitet ikke avgjør verkets resepsjon eller persepsjon, og institusjonsteorien var fundert i statustilskrivelse snarere enn produksjon, var det gemene kunstbegrepet ikke kvitt en idé om at kunstverkets kausalitet finnes i en intensjon om å skape kunst – noe som stadig gjør det vanskelig å fullt ut akseptere fravær av en kunstners intensjon i produksjonen, mens fravær av kunstnerens intensjon i resepsjonen er lettere å akseptere. Noen kunstnerintensjonalitet er knapt å spore i en ruin, vurdert som en ruin. Når det foreslåtte ruinkunstverket ikke har noen som helst form for menneskelig intensjonalitet (om seg selv), passer det dårlig inn i en kunstdefinisjon basert på intensjonalitet. Det er også et enkelt faktum at ruiners originaler i utgangspunktet ofte heller ikke hadde noen kunstintensjon – enten fordi

⁶⁵ Monroe C. Beardsley, ”’Det estetiske synspunktet’ fra ‘The Aesthetic point of view’ (1982)”, i *Estetisk teori – En antologi*, 434-450, red. av Kjertsi Bale og Arnfinn Bø-Rygg, overs. av Agnete Øye (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 438

⁶⁶ Ben Tufnell, *Land Art*, 104

de ble bygget som rene bruksbyggverk, eller fordi de ble bygget i en epoke uten et kunstbegrep. Hadde f.eks. en original av en ruin av en middelalderbygning bestått, hadde den fått definisjon som arkitektur. Kanskje er det lettere å akseptere verk som kunst dersom de i det minste har en eller annen form for menneskelig skaperintensjonalitet. Når ikke-vestlige produkter stilles ut som kunst selv om de aldri har vært intendert som kunst, er det lettere å akseptere den kunststatusen enn en påstand om at ruiner er kunst – fordi vi har en forståelse av kunst som åndsverk, og uten menneskelig intensjon, ingen ånd.

Når ruinkunstverket ikke har en menneskelig skaper, er det likevel åpenbart ut i fra Hetzlers artikkel fra 1988 at *ruintid* er kunstkunstverkets beveger/skaper. Hetzler refererer til Walter Kaufmanns bok *Time is an artist* fra 1978. Kaufmanns bok er, som tittelen antyder, polemikk for å se Tiden som kunstner. Kaufmann sier f.eks.: “Time is unlike space. Space is no artist. Space does not *do* anything. We do not point to the works of space. Although we frequently couple time with space, they are different in these and other ways. Time invites personification; space does not.”⁶⁷ Kunstnerintensjonalitet er dermed byttet ut med *å gjøre noe* (to do). Det som gjøres formuleres som en skaperprosess som frembringer høyere grad av skjønnhet:

The beauty of patina is that its subtlety is not contrived but natural. Initially, a work of art often looks artificial. It is an affront to nature, a minor outrage, and in the case of large buildings, often monumental act of violence. Man pits his strength and his craft against nature and violates her. But time slowly restores a subtle balance. She allows nature her rights, and the beauties of art and nature blend.⁶⁸

Tidens aktivitet er at den blander naturskjønnhet og kunstsjønnhet til noe enda skjønnere. *Blend* blir hos Hetzler erstattet med *unify*, og denne nye skjønnheten er ruinsjønnhet. Sammenhengen mellom påstanden om Tiden (= personifikasjonen av tid) som kunstner og påstanden om ruinen som kunstverk synes åpenbar. Denne personifikasjonen av tid er hos Hetzler erstattet og utvidet med begrepet om ruintid.

Det har også blitt servert påstander om at selve ruineringshandlingen, dvs. ødeleggelsen, kan være kunst. Michael Heizer kalte atombomben den ultimate skulptur⁶⁹, og Karlheinz Stockhausen kalte terroren mot World Trade Center 11. september 2001 det største

⁶⁷ Walter Kaufmann, *Time is an Artist* (New York: Reader's Digest Press, 1978), 25

⁶⁸ Ibid., 60

⁶⁹ Ben Tufnell, *Land Art*, 13

kunstverk gjennom tidene⁷⁰. Om dette er kunst, er det snarere performance eller eventuelt mental billedskapning det er snakk om, og ikke ruinkunst i Hetzlers definisjon, som ikke kan reduseres til handlingen. Ruinkunst forholder seg snarere til en andre typer kunst som vokste frem og hadde sitt høydepunkt i tiåret før Hetzlers tekster ble publisert: Prosesskunst og landskapskunst.

4.3 Ruinkunst, prosesskunst og landskapskunst

1970-tallet så en vekst i bevisstheten om viktigheten av en moderne kulturarv – blant annet modernitetens ruiner. Industriell arkeologi ble et begrep innen den postindustrielle vestlige verden, og også den estetiske dimensjonen av ruinene fikk oppmerksomhet. Hilla og Bernd Becher begynte å fotografere industriruiner i Tyskland på slutten av 1960-tallet. Ved Veneziabiennalen i 1990 fikk de førstepris for *skulptur* for fotografiene sine⁷¹: I mellomtiden har ruinens estetikk ikke bare blitt løftet fra ignorert til stuerent, men også ruinens skulpturelle kvaliteter, *in situ*, har blitt gjenkjent.

Også eldre ruiner har fått kunstnerisk fokus i samme kontekst. I 1978 stilte Anne og Parick Poirier ut verket *Domus Aurea* (**fig 5**) på Pompidou-senteret, en falsk ruin, bygget av kullbiter, av keiser Neros byggverk med samme navn. Dette, blant flere av disse kunstnernes verk, er arkeologiske fiksjoner – fantasier over fysisk historie. Kunstnerne er ærlige på at dette mer enn noe annet er deres fantasier, og verket har til syvende og sist lite å gjøre med Neros faktiske villa. Her er historien om den romerske despoten Nero omdannet til en nåtidig mikronarrativ. Dette er ikke 1700-tallets falske ruiner, hvis mål var å reprodusere ruinens romantiske symbolikk og legitimering av eiendom, men kunst som tar i bruk ideen om en ruin: "the Domus Aurea (...) allowed the idea of the ruin to once again accumulate several layers of signification."⁷²

Domus Aurea er verken en ruin eller landskapskunst, som dette kapittelet skal handle om, men verket plasserer seg midt i denne konteksten. Landskapskunst (Earth Art eller Land Art på engelsk) utkrystalliserte seg som en egen kunstgren på slutten av 1960-tallet og inn på 1970-tallet. Den var først og fremst bundet til amerikanske "earthworks"⁷³, kunstneriske manipulasjoner av natur, men har kommet til å innebefatte stedsbundet kunst utenfor galleriet

⁷⁰ Therese Bjørneboe, "Schechner: Er 9/11 'kunst'?", *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 10 (2002), 18

⁷¹ Michel Makarius, *Ruins*, 229

⁷² Ibid., 225-226

⁷³ "Earthworks" er også det arkeologiske begrepet for synlige spor over jordflaten av arkeologiske strukturer.

og andre tradisjonelle kunstfora, som på ett eller annet vis tar i bruk naturen som integrert del av et fysisk og ikke-representasjonelt verk.

Landskapskunsten er ingen konsekvent isme, og er snarere bundet til type enn intensjon⁷⁴. Koblingen mellom Hetzlers ruinkunst og landskapskunsten synes nokså åpenbar, ettersom ruinkunstverket forklares som et kunstverk i landskapet, og naturprosesser er en integrert del av verkets definisjon. Hetzlers første artikkel er skrevet i 1982, vel 15 år etter landskapskunstens tilsynekomst. Landskapskunsten er særlig knyttet til Amerika, hvor også Hetzler er fra. Hun påpeker selv sammenhengen mellom ruiner og landskapskunst da hun sammenligner dem direkte i 1988-artikkelen. Sammenligningen er først og fremst differensierende. Sammenhengen mellom ruiner og Walter De Marias *Lightning Field* (1977), der en mengde lynledende påler er plassert ut på et jorde i Mexico, slik at det skaper et mektig skue når det lyner, ligger i at begge innebærer en enhet mellom natur og kultur, og at verket *er* sammenblandingprosessen. Men det er forskjell mellom ruintid og landskapskunsttid, sier Hetzler. Akkurat hva forskjellen innebærer defineres ikke, utenom med henvisning til Peter Hutchinsons *Threaded Calabash* (1969), der poser med gresskar festet til rep ble plassert på et korallrev, og hvis materiale dermed er for forgjengelig og hvis størrelse for liten til å kunne være en ruin. Men den kategoriske forskjellen synes å bygge på et sirkelargument: Ruinen har ruintid fordi den er en ruin, og landskapskunst har landskapskunsttid fordi den er landskapskunst. Som jeg var inne på i kapittel 3.2.2 er det dog rimelig å knytte ruintid til ruinprosess, slik at forskjellen mellom ruinkunst og landskapskunst funderes i ruinens unike prosess.

Harold Rosenberg så landskapskunst og beslektede kunstformer som en bevegelse mot *det virkelige*, og som både en fortsettelse av og reaksjon på 1960-tallets formalistiske overraffinneri. Akkurat som Walter Kaufmann i 1978 så ruining som en befrielse for kunsten fra sin kunstighet, er det nettopp kunstens kunstighet som denne trenden kjempet mot i følge Rosenberg. Dette innebar løsrivelse fra kunstobjektet, og fokus på kunstprosessen. Han kaller dette avestetisering (de-aestheticizing / aesthetic withdrawal):

Aesthetic withdrawal also paves way for 'process' art – in which chemical, biological, physical, or seasonal forces affect the original materials and either change them or destroy them, as in works incorporating growing grass and bacteria or inviting rust – and random art, whose form and content are decided by chance. (...) Despite the stress on the actuality of the

⁷⁴ Ben Tufnell, *Land Art*, 15

materials used, the principle common to all classes of de-aestheticized art is that the finished product, if any, is of less significance than the procedures that brought the work into being.⁷⁵

4.3.1 Prosesskunst

Kunstproduksjon er i seg selv en prosess, og vi kjenner igjen ideen om å fokusere på selve prosessen fra f.eks. Jackson Pollocks action painting. Michel Makarius sier: "What was once termed – in an effort to designate the moving body of the painter – Action Painting has since become just 'action'."⁷⁶ Deretter refererer han til et kunstverk som innebærer en slik handling: Robert Smithsons *Partially Buried Woodshed* fra 1970 (**fig 6**), der Smithson druknet et skur under haugevis med jord – en kunstig hurtigversjon av ruinprosessen. Dette *å gjøre noe*, handling, *action*, kjenner vi igjen fra Walter Kaufmanns *Time is an artist*, der nettopp tidens evne til *å gjøre noe* gjorde den til kunstner. Prosesskunst er benevnelsen på en type kunst som dukket opp på 1960-tallet der selve prosessen er kunstinstansen, ikke objektet.

I 1983 koblet Donald Crawford ruiner med naturbundet kunst, det han kaller "environmental sculpture"⁷⁷. Han påpeker at den rene naturen sjelden fremtrer, og foreslår en estetikk for interaksjonen mellom natur og det menneskeskapte. Han henter eksempler fra prosesskunst der prosessen er interaksjonen mellom natur og det menneskeskapte, for eksempel Hans Haackes *Condensation Box* (1965) (**fig 7**), der kunstverket er iverksatt kondensering av vann inne i en boks av pleksiglass. Her er naturen og naturkreftene, mer enn å være en forutsetning for å skape kunst, også det som blir referert til i selve verket – en integrert del. Også Robert Smithsons *Spiral Jetty* (1970) (**fig 8**), antageligvis verdens mest kjente stykke landskapskunst, brukes som eksempel hos Crawford, fordi en del av verket er dens forhold til naturprosesser, som saltavsetning, forfall osv. Walter De Maria *Lightning Field*, som Hetzler refererer til, hadde vært et minst like godt eksempel.

Ruiner plasseres i denne konteksten, fordi, for å bruke Crawfords nøkkelbegrep, både ruiner og denne type prosesskunst innebærer en dialektikk mellom natur og det menneskeskapte. Hetzlers teori om interaksjonen mellom natur og kultur, som jeg har formulert med begrepet ruinprodukt, uttrykker nettopp dette forholdet. Det Crawford ikke adresserer er forskjellen i varighet i persepsjonen av prosessen. Til tross for at Haackes *Condensation Box* krever at betrakteren overværer verket over tid, er prosessen umiddelbart perceptuell fordi dens varighet er praktisk mulig å overvære. Ruinprosessen er for det første en prosess med så lang varighet at det ikke er praktisk mulig å overvære endringen for et

⁷⁵ Harold Rosenberg, *The De-definition of Art*, 29

⁷⁶ Michel Makarius, *Ruins*, 238

⁷⁷ Donald Crawford, "Nature and Art", 49

menneske, i alle fall ikke innenfor tidsrammene til en vanlig kunstopplevelse. For det andre er historisk viktige ruiner gjerne stoppet midt prosessen, så å si frosset, på grunn av bevaringen. I følge Crawford taler ruinen om et stadium i prosessen, og evner dermed å være en prosess, selv om den er frosset, og selv om den ikke beveger seg i en umiddelbart observerbar hastighet.

Crawford sammenligner ruiner med Christos kunstverker, der store stykker tøy plasseres og integreres i naturen innen en gitt tidsperiode. Lik ruiner setter Christo verker fokus på materiale, de er monumentale og stedspesifikke, de taler om forgjengelighet gjennom sin varighet og eksponering til naturkrefter, og, ikke minst: På samme måte som ruinen er en prosess, insisterer Christo på at hele prosessen, fra å få tillatelse, via planlegging og konstruksjon, til dokumentering og nedmontering, *er* kunstverket⁷⁸.

En fungerende kunstanalogi til ruinprosessen innen prosessuell landskapskunst er Andy Goldsworthys *Midsummer Snowballs* fra år 2000. Store snøballer med diverse naturmateriale bakt inn i seg ble plassert ut i London midt på sommeren for gradvis å smelte og avsette naturmaterialet. Akkurat som ruiner var snøballene menneskeformet naturmateriale etterlatt til naturkrefter, og resultatet var en synlig forandringsprosess. Goldsworthy deler besettelsen med forfall og nedbrytning med Robert Smithson⁷⁹. For begge er også tid et viktig tema, og tid er naturligvis avgjørende for ruinprosessen. Smithson var opptatt av steinbrudd, som viser tidens gang i geologiske strata. Også selve menneskets innhugg i naturen er synlig i steinbrudd, og Smithson så merket etter mennesket i landskapet som en naturlig prosess – en prosess mot kollaps oppsummert i begrepet entropi⁸⁰.

4.3.2 Landskapskunst

Til tross for at landskapskunst ikke har et felles program eller ideologi, kan man oppsummere en god del tematiske fellestrekk. Det mest naturlige fellestrekket er ulike forhold til natur og landskap, om opplevelsen av landskap og kunstens rolle i den. Dette hører til en vekst både i miljøbevissthet og i forståelsen for naturens estetikk fra 1960-tallet og fremover – Suzaan Boettiger kaller det ”the era’s desire for regeneration through nature”⁸¹. Samtidig kan ikke landskapskunst reduseres til miljøforkjempelse, og spenner over en vid tematikk. Flere av temaene er kjenninger fra den tradisjonelle ruinestetikken: forfall, tid, historie, ritualer,

⁷⁸ Donald Crawford, “Nature and Art”, 55-57

⁷⁹ Ben Tufnell, *Land Art*, 81

⁸⁰ Ibid., 32

⁸¹ Suzaan Boettiger sitert i Ben Tufnell, *Land Art*, 55

menneskets litenhet, *memento mori*-symbolikk, eksotisme/fremmedhet, evighet, uendelighet og natur versus kultur.

1968 markerer et startpunkt for landskapskunsten, spesielt gjennom en utstilling organisert av Robert Smithson ved navnet ”Earthworks”. Dette årets symbolske potens rekker dog langt videre enn landskapskunst. I USA kan 1968 forklares som et punkt der 1960-tallets idealisme slo sprekker og skapte generell misnøye og sosial fragmentering; Både Den kalde krigen og Vietnamkrigen var på sine høydepunkter, og man fryktet at en atomkrig skulle skape hele verden om til en eneste stor ruin. Ben Tufnell oppsummerer landskapskunstens innenfor denne konteksten slik:

Land art betrays the conflicted attitudes of the time towards the earth and the environment. It encompasses the scarring of the landscape, the ecological reclamation of industrially devastated terrain, an impulse towards change and permanence and an attitude of respect, a desire to ‘leave no trace’. It is both grossly material and intensely spiritual. It abounds with images of birth and death. As such, it reflects the complexity of our relationships with landscape and nature at the end of the twentieth century and at the beginning of a new millennium.⁸²

Slutten av 1960-tallet så også en hel del katastrofefilmer. En interessant parallell er det siste tiårets vrimmel av katastrofefilmer (ofte katalysert av vår tids store hete miljøpotet: global oppvarming). Billedlikheten mellom ruinen av Frihetsgudinnen i ”Planet of the Apes” (**fig 9**) fra 1968 og i ”The Day After Tomorrow” (**fig 10**) fra 2004 er i alle fall uomtvistelig.

Når landskapskunst handler om respons på landskap, er det et utsagn som like gjerne kunne vært sagt om landskapsmaleri. Det landskapskunst gjør, fordi den er fysisk og ikke-representasjonell, er å ta på seg en direkte holdning til stedet og landskapet, og tar således i bruk selve landskapet i kunstverket. Slik blir landskapskunst en ny form innen den vestlige tradisjonen med å behandle landskap i kunst, og, slik ruinen har sin naturlige plass i landskapsmaleriet, er også ruinen og ruineringsprosessen integrert i den fysiske landskapskunsten. Det samme kunne vært sagt om landskapskunstens forhold til hagekunst, hvorfra falske ruiner stammer.

Landskapskunst er tradisjonelt sett på som et amerikansk foretagende, selv om det ikke er begrenset til Amerika. Det er fristende å se den amerikanske landskapskunsten som et tilsvarende til europeiske ruiner. Som vi har sett handler mye landskapskunst, i følge Tufnell, om ”birth and death”, som gjerne manifesteres i *memento mori*-symbolikk. I Europa florerer det

⁸² Ben Tufnell, *Land Art*, 13-15

med *memento mori*-symboler i landskapet i form av ruiner. I Amerika skapte kunstnerne sine egne. Michel Makarius sier f.eks.: "America might not have a past, but it has a territory, and the only past of this territory consists in the geological time-frame of sedimentation. This immemorial slowness acts as its benchmark, constitutes its archaeology."⁸³ Europeisk landskapskunst har også tendert mot å fokusere på folkløse og tradisjoner, med røtter i Arte Povera-bevegelsen, som skapte kunst av funnet materiale, og var opptatt av ting som vekst og forfall.⁸⁴ Guiseppe Perone har sagt om forskjellen mellom Amerika og Europa at:

In the U.S. there is still nature that is real nature, you can tell that it is not a product of man, but in Europe every tree that you see has been planted by man and is part of an *organisation* of nature, so that it is not possible to think in the same way. Europeans need always to think in terms of history.⁸⁵

4.3.3 Forskjeller og sammenfall

I tillegg til den selvfølgelige forskjellen mellom landskapskunst og ruinkunst at den ene er resultatet av kunstnerintensjonalitet og den andre ikke, er det flere forskjeller å spore. Ofte er nettopp kostnaden, både den økonomiske og den praktiske, en del av landskapskunstverkets potens. Kostnaden ved ruiner ligger i vern, og da vern nettopp av originalen, ikke ruinen, fordi ruiner ikke til vanlig sees som ruinkunst.

Landskapskunst er også ofte opptatt av det formale, mens ruinkunst er prosess og ikke form. Det abstrakte og geometriske i mye av landskapskunsten, med klare bånd til minimalisme, er det motsatte av organisk tilfeldighet, og er således ofte i direkte motsetning til naturen⁸⁶. Noen ruiner har nettopp likevel slike former, og Stonehenge er det mest naturlige eksempelet. Hetzlers ruinkunstabegrep omgår uansett konkrete formbestemmelser.

Dokumentasjon er en viktig del av landskapskunsten, mens ruinkunst må klare seg uten. Det som er av dokumentasjon (tekstplakater på stedet, historiefaglig tekstproduksjon o.l.) er snarere til hjelp for å se forbi ruinen, tilbake mot originalen, mens et kunstverk som *Spiral Jetty* har tekst, fotografi og til og med en film som viktige faktorer for betrakterens tilgang til selve verket. En parallell for ruiner er i så fall snarere fotografier som florerer på

⁸³ Michel Makarius, *Ruins*, 239

⁸⁴ Ben Tufnell, *Land Art*, 26

⁸⁵ Guiseppe Perone sitert i Ben Tufnell, *Land Art*, 78

⁸⁶ Ben Tufnell, *Land Art*, 55

internett, som Mario Carpo mener innebærer ”No need to go there if the original, or a digital reproduction of it, may come here.”⁸⁷

Den tekstligheten som følger med landskapskunsten er kanskje tapt for ruinkunsten. En kobling mellom ruin og tekst kan likevel søkes i begrepet allegori. Craig Owens skrev om tekstlighet som postmodernismens impuls gjennom begrepet allegori i artiklene ”Earthwords” og ”The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”. Owens bygger på Walter Benjamins begrep om allegori, og hevder at tidens kunst (slutten av 1970-tallet) baserer seg på appropriering, stedspesifisitet, forgjengelighet, akkumulering og diskurs – begreper han knytter til allegoribegrepet. Verdt å notere seg her er det Walter Benjamin sa om ruiner, at de er i landskapet det allegorien er i tankene. Owens sier:

Allegory is consistently attracted to the fragmentary, the imperfect, the incomplete – an affinity which finds its most comprehensive expression in the ruin, which Benjamin identified as the allegorical emblem par excellence. Here the works of man are reabsorbed into the landscape; ruins thus stand for history as an irreversible process of dissolution and decay, a progressive distancing from origin⁸⁸

Videre sammenstiller han ”the allegorical cult of the ruin”⁸⁹ med stedspesifikk kunst ved å referere til *Spiral Jetty*, som inngår i et dialektisk forhold mellom verk og lokalitet.

Landskapskunstens forgjengelighet sørger for at den blir ”an emblem of transience, the ephemerality of all phenomena; it is the memento mori of the twentieth century.”⁹⁰ *Spiral Jetty* har siden den ble bygget gjennomgått forandringer i form av naturlig forfall. Smithson selv forholder seg direkte til ruiner gjennom sitt begrep ”ruins in reverse”:

That zero panorama seemed to contain *ruins in reverse*, that is – all the new construction that would eventually be built. This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the buildings don’t *fall* into ruin *after* they are built but rather rise into ruin before they are built.⁹¹

Ruiner i revers er noe helt annet ruinene Hetzler omtaler, men sitatet viser hvordan Smithson kunne se landskapet ut i fra et ruinperspektiv. Nærværet av industriruiner var f.eks. viktig ved

⁸⁷ Mario Carpo, ”Postmodern Cult of Monuments”, 54-55

⁸⁸ Craig Owens, ”The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism Part 1”, *October* 12 (vår 1980), 70

⁸⁹ Ibid., 71

⁹⁰ Ibid., 71

⁹¹ Robert Smithson, ”A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, 1967”, i *Ruins*, 46-51, red. av Brian Dillon, Documents of Contemporary Art (London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011), 49

valget av lokalitet for *Spiral Jetty*. Michel Makarius ser Smithsons sitat som et uttrykk for den amerikanske situasjonen, der ruinen står utenfor historien⁹². Herfra er det ikke langt til Hetzlers ruinblikk som forbigår spesifikk historie, noe Owens også er inne på i sitatet overfor, med formuleringen ”a progressive distancing from origin”.

Smithsons kanskje mest kjente teoretisering er forholdet mellom *site* og *nonsite*, der *site* er en fysisk lokalitet, mens *nonsite* er en galleripresentasjon av en *site* gjennom fysiske elementer (f.eks. steiner) og dokumentasjon⁹³. Site/nonsite-dialektikken er interessant i forhold til historiske ruiner og deres forhold til sin *nonsite*: museumspresentasjon av byggestein, arkeologiske artefakter og dokumentarisk tekst.

Et mer konkret sammenfall mellom ruiner og landskapskunst er forholdet til det sublime. Mye av landskapskunsten er av monumental størrelse, og beskrives gjerne, særlig i forbindelse med landskapet rundt, som sublimt. Det sublime får en konkret plass hos landskapskunstneren Richard Long: ”Long’s interest in mathematics, physics and cosmology, and the unfathomable distances, numbers and proportions in which they deal, has increasingly led him to introduce a sense of the ineffable in his work.”⁹⁴ Dette minner både om Kants begrep *matematisk sublim*, og i formuleringen med ”the ineffable” om Lyotard og Hetzler. Det er naturlig å se dette i kontekst med en generell kosmologisk interesse på 1970-tallet, som fikk utslag blant annet i form av science fiction-filmer, med månelandingen i 1969 som kontekstuell utgangspunkt⁹⁵.

Interessen for kosmologi førte også til interesse for oldtidslokaliteter som forholdt seg til verdensrommet i form av tidsberegning, som f.eks. fysiske kalendere⁹⁶. Tid er i hele tatt et gjennomgangstema i landskapskunsten. Tufnell påstår om Richard Long og Robert Smithson samlet: ”(...) both artists share an over-riding preoccupation with time. Indeed, one might go so far as to say that this is the presiding theme of their respective oeuvres.”⁹⁷

Lik landskapskunst forholder ruinen seg aktivt til sitt omkringliggende landskap, både ved å befinne seg nettopp i et utendørs landskap, og gjennom å ha påvirket det, både i form av originalens spor, og gjennom ruinens bruk og vern – og naturligvis gjennom selv å være påvirket av miljøet. Gjennom ruinprosessen tar ruinen landskapet opp i seg helt konkret, slik at naturen både er en del av kunstverket, og samtidig dens setting. Kapittel 5 skal ta med seg

⁹² Michel Makarius, *Ruins*, 238

⁹³ Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 58

⁹⁴ Ben Tufnell, *Land Art*, 29

⁹⁵ Ben Tufnell, *Land Art*, 114-115

⁹⁶ *Ibid.*, 109-110

⁹⁷ *Ibid.*, 34

sammenfallet mellom landskapskunst, prosesskunst og ruinkunst og forsøksvis analysere et ruinkunstverk i sitt landskap: Klosterruinene på Hovedøya.

KAPITTEL 5: Hovedøya klosterruiner som ruinkunst

Ettersom ruinkunst er forstått som prosess og ikke form, er det naturlig å stille seg spørsmålet: Hva er det eksakt som analyseres i en spesifikk analyse av et ruinkunstverk? Det første som er viktig, er å gjenkjenne ruinen som en ruin innen Hetzlers ruindefinisjon, dvs. hennes estetiske definisjon (ruinkunst). Dermed er ruinproduktet og dets forhold til ruinprosessen og ruintid det avgjørende, sammen med betrakteren. For å kjenne igjen ruinproduktet må jeg se på forholdet mellom det som gjenstår av det opprinnelige byggverket, og nedbrytningen. Her kommer synligheten av ruinprosessen og ruintiden inn i bildet, og analyseres som dialektikken mellom varighet og nedbrytning. Varighet handler om stående murverk, arkitekturelementer, profiler, rominndeling, åpninger og lignende. Nedbrytning handler om murverkets reduksjon, fraværet av og oppstykkningen av arkitekturelementer, profiler, rominndeling, åpninger og lignende. Nedbrytning handler også om tilstedeværelsen av naturelementer, jord, gress, trær og andre planter, men også vær og klima. Kort oppsummert: det menneskeskapte satt opp mot det naturskapte. Naturlig i denne sammenheng er det å stille seg spørsmålet hvor naturskapt naturen er, og tilsvarende i hvilken grad de gjenværende bygningsrestene faktisk er fra det opprinnelige kulturproduktet. Dermed kommer også spørsmålet om autentisitet inn, og ting som restaurering, rydding og pleie, presentasjon og lignende blir viktige.

Med ruinpleie og ruinvern kommer spørsmålet om domestisering på bane. Er ruinene på Hovedøya domestisert og trivialisert? På hvilken måte er de i så fall det, og har det noe å si? Kan domestiseringen være en tematikk som ruinkunstverket bærer med seg, og ikke bare en ødeleggelse? Hvordan kan en domestisert ruin likevel formidle ruinprosess og ruintid?

Hetzler legger vekt på et par stikkord, som må få sin plass. Ruinen må ha en viss *størrelse*. Ruinen er, fordi den er plassert ute, underlagt visse *lysforhold*. Det er også en bred *materialitet* og unik *sanselighet* involvert i en ruin. Hvordan kommer disse forholdene til syne i ruinene på Hovedøya? Her og flere steder er det naturlig å sammenligne Hovedøya med andre ruiner.

Ruinkunstverket har et spesielt forhold til landskapet den er situert i. Hva slags forhold til sitt landskap står Hovedøya klosterruiner i, både natur- og kulturlandskap? Aller først de nærmeste områdene, dernest øya, og til slutt fjorden og byen. Forholdet til landskapet skal jeg i tillegg lese gjennom Smithsons begrepspar site og nonsite.

Når man til stadighet omtaler ruinene på Hovedøya som klosterruiner, innebærer det et forhold til originalen, et cistercienserkloster bygget på midten av 1100-tallet, og plyndret og brent noen år før reformasjonen. Hva slags forhold har ruinene til sin opprinnelse og sin historie? Særlig kommer her spørsmålet om tidsepoke inn: Hvordan kan det sies at historieopplevelsen av middelalder er til stede ved møtet med disse ruinene? Hvordan skal man forholde seg til Hetzlers advarsel mot spesifikk historie samtidig som historieopplevelse faktisk forekommer? Ikke minst: Hetzler vektlegger betrakterrollen som historisk betinget. Hvordan hører middelalderopplevelse inn i dagens ruinpersepsjon?

Til slutt vil jeg forsøke en tolkning, eller i alle fall foreslå tolkningsmuligheter. Noen immanent betydning er per definisjon utelukket, så dette handler om Hetzlers fokus på betrakterrollen. Hvordan forholder betrakteropplevelsen seg til estetiske kategorier? Er klosterruinene på Hovedøya skjønne? Gir de en sublim opplevelse? Eller er de pittoreske?

5.1 Klosterruinene på Hovedøya

I 1147 etablerte tolv engelske munkar et cistercienserkloster på Hovedøya – en øy i Oslofjorden på 469 mål, lokalisert rundt 400 meter over vannet fra Akershus festning. I 1532 ble klosteret brent og revet. Siden den gang har øya blitt brukt til mye, fra jakt på utsatte harer på 1600-tallet, til militæranlegg, som kjennes igjen ved krutthusene på øya, kommandantboligen og rester etter kanonbatterier, tysk okkupasjon, brakklandsby, karantenelansarett, gårdsbruk, båtbygging, og i første halvdel av 1900-tallet var øya hjem til et badeanlegg. I tillegg finnes en større båthavn på øya. Det har vært foreslått både folkepark og flyplass på øya, men i dag er den først og fremst et geologisk og botanisk fredet rekreasjonsområde.

Klosterruinene ligger en kort spasertur fra fergestedet, dit oslofergene frakter den som ønsker det, nordvest på øya (**fig 11**). Det som en gang var klosterhagen i midten av klosteret måler i dag ca. 14 x 16 meter, som gir en indikasjon på hele ruinens størrelse (**fig 12**). Ruinene består først og fremst av murverksrester som varierer i høyde. De fleste er ca. 1-3 meter høye, bortsett fra restene av kirken, som har noe høyere murverk samt et rekonstruert tårn i vest. Et hjørne i kirkens sydlige vegg, der skipet møter koret, står igjen som ruinens høyeste punkt. Jeg kommer til å benytte det opprinnelige begrepsapparatet, det som tilhørte klosteret og ikke ruinene, når jeg orienterer i ruinene, ettersom det tross alt ikke finnes noe begrepsapparat for ruinene som ruin.

5.2 Ruinproduktet: ruinprosess og ruintid

I sin bok *Fascination of Decay. Ruins: Relic – Symbol – Ornament* åpner Paul Zucker med en beskrivelse av ruinen av Sotalboslottet i Avila, Spania (**fig 13**). Han sier:

Late medieval walls and towers are inextricably fused into primeval masses of chaotic boulders. And yet, even these few fragments of a rude, vernacular architecture in the last stages of decay, partially carved out of live rock above ground, are sufficient to make us conscious of the contrast between Nature and the organizing power of the human spirit. We are fully aware that the same forces which have shaped the outlines of mountains or the banks of a river have also molded the visible contours of the original architecture into a striking image of deformation. Here (...) a new complex whole – a *Gestalt* has come into being; not an aesthetic unity, but definitely more than a mere heap of stones.⁹⁸

Hetzler ville nok protestert på påstanden om at det mangler estetisk enhet, men Zucker setter fingeren nettopp på hvordan ruinen på den ene siden oppleves som organisk, som naturlig, og på den andre siden stadig er en menneskelig konstruksjon, og dermed kunstig. På Hovedøya ligger klosterruinen på relativt flat mark, men i det sydøstre hjørnet har byggingen kommet borti en fjellknatt som i dag inngår i ruinens organiske uttrykk, slik som ved Soltaboslottet. Dette sørger for opplevelsen av at ruinen så å si vokser ut av landskapet, og går i ett med det. Det organiske og tilfeldige i klosterruinene kommer også til syne blant annet i murverkets stadig skiftende høyde, som beveger seg som i kurvatur gjennom hele ruinen. Bortimot gjennomgående vokser det også torv på murverket, og noe gulv foruten naturens eget finnes ikke. Alle disse faktorene bygger opp under ruinens utseende av tilfeldig og organisk nedbrytning, både som konkret forfall, og som naturens tilstedeværelse. Selve murverket viser forfallstegn i seg selv gjennom sin patina. Små planter av ulike slag vokser også frem i og på murverket. Noen av disse plantene er til og med av botanisk interesse:

Det finnes også en interessant flora i og på selve klosterruinene. På murene vokser den rød-hvite gravbegnappen, som er plantet, og inntil murrestene kattost et par steder. Mange kommenterer skråsikkert at alt dette plantet munkene – men botanikerne vil ikke uten videre gi dem rett.⁹⁹

⁹⁸ Paul Zucker, *Fascination of Decay*, 5

⁹⁹ Nils Petter Thuesen, *Hovedøya* (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1984), 45-46

Hovedøya er i sin helhet et unikt botanisk miljø, og plantene er fredet. Thuesen sier: ”Faktisk er det over 350 blomsterplanter på øya, et bemerkelsesverdig høyt antall på et såvidt lite område.”¹⁰⁰

Den konkrete nedbrytningsprosessen består både av saktevirkende effekter, som slitasje og erodering, og av mer hurtigvirkende effekter, som når stein faller ut av murverket (**fig 14**). Årsaken til nedbrytingen består av flere faktorer. Vann og fuktighet i murverket fører til frostspregning, oppsprekking og utvasking av bindemiddel. Fuktighet som stammer fra vekster kan også skade, og vekster kan i seg selv bryte ned, spesielt dersom de har dyptgående røtter. Dyr og insekter bidrar også (på Hovedøya har det lenge vært mye jordrotter). Sol kan forårsake uttørking, og vind og regn påvirker både gjennom direkte forvitrende krefter, og ved å dekke ruinene med sedimenter. I tillegg kommer naturligvis mennesket: hærverk, stjeling av stein som souvenirs, grafitti, bruksslitasje (ruinene brukes stadig som klatrestativ for besøkende barn) og indirekte gjennom forusensning¹⁰¹. Til syvende og sist er det likevel ikke de konkrete enkeltleddene i nedbrytningen som betyr noe, men den samlede effekten: prosessen fra bygning mot intet.

Som den andre delen av dialektikken står originalens varighet. Klosterruinen er nokså stor, og oppfyller lett Hetzlers krav om *magnitude* og *size*. Varighet handler også om konkret fremtoning. Særlig kirken, som faktisk er eldre enn klosteret, viser tegn på varighet. Mens det i de fleste av klosterets rom ikke lenger er noen synlige elementer annet enn murverk, har kirken flere nisjer (en av dem har flere profiler) (**fig 15**), to overbygde åpninger, og ikke minst rester etter midtpillarer, som markerer den interne rominndelingen i tillegg til å blottlegge kistemurskonstruksjonen (**fig 16**). Tårnet (**fig 17**) er en rekonstruksjon, men står som en markør på originalen, og oppleves som klosterets varighet. Kapittelsalen har steinbenker, og en midtstein. En av ruinens sterkeste varighetsmarkører er profilene på hver side av inngangen mellom korsgangen og sakristiet (**fig 18**). I sydøstre del av ruinene finnes tre vinduer, hvorav én har metallsprosser, og samme sted finnes rekker med firkantede hull, som antageligvis er konstruksjonsrester. Bortsett fra to åpninger, inn i tårnet og fra kirken til korsgangen, er alle innganger og åpninger i ruinene uten overbygging, og synes kun som hakk i murverksrestene.

Portstuene (**fig 19**) ligger et lite stykke sør-vest for klosterruinene. Disse er langt mer forfalt enn resten av ruinene, selv om de stammer fra samme kompleks. Dette avslører aller

¹⁰⁰ Ibid., 44

¹⁰¹ Brand og Helland A/S, *Ruinkonservering: En rapport med forslag til beskyttelse og pleie av ruiner i Norge* (Oslo: Riksantikvaren, 1992), 15-16

mest kulturminnevernets plass i ruinprosessen, men er også, som ruinkunst, interessant som en site nr. 2, som viser et annet punkt i ruinprosessen. Verken Hetzlers eller andres teorier går inn på muligheten for ruinen til ikke bare å vise ett punkt av prosessen, men flere samtidig. Ved portstuene er den naturlige planteveksten langt mer synlig, og der selve klosterruinene synes å stå trygt, synes portstuene i større grad å slukes av jorda. Portstuene er ikke direkte tilgjengelige ettersom de er inngjerdet.

Hvis vi sammenligner ruinene på Hovedøya med andre tilsvarende ruiner, er mange forskjeller synlige. Av de to cistercienserklostrene i Trøndelag står kun rester av kirken igjen (de andre klosterbygningene har antageligvis vært av tre), mens i ruinen ved Lyse utenfor Bergen har deler av søylerekka i korsgangen blitt satt opp igjen. Denne er tynget av torv, og er definitivt en potent ruinprosessmarkør: På den ene siden står tydelige arkitekturelementer, på den andre siden er de fragmentert, og tynget av natur. Gjenoppstilling av arkitekturelementer kalles gjerne anastylosis. Ved Varnhem klosterruin i Västergötland, Sverige, har anastylosis blitt gjennomført i hytt og pine, og ruinen fremstår nærmest som en abstrakt skulpturpark. Formene i Varnhem er så vimsete og underlige at det organiske i ruinprosessen taper mot kunstigheten (**fig 20**). Alvastra klosterruin i Östergötaland er en typisk romantisk ruin, og tenderer mot postkortsødme. Her står store deler av klosterkirken igjen, også flere arkitekturelementer, mens store rosekratt vokser i klosteret, og små trær søker lykken i toppen av kirkerestene (**fig 21**). Sammenlignet med Hovedøya har denne ruinen langt større grad av varighet, samtidig som de veldige rosene og de uunngåelige småtrærne taler sterkt om naturens gjenvinning av stedet.

Sammenlignet med middelalderruinene inne i gamle Oslo viser Hovedøya stor grad av varighet. Disse ruinene er knapt for annet enn grunnplaner i 1:1 i stein å regne (**fig 22**). Disse inngår også i urbane parkkomplekser, mens Hovedøya i større grad kommuniserer med sitt eget landskap.

Har Hovedøya ruintid? Hetzler definerer ruintid som ruinens immanens – det som er der uavhengig av betrakterblikket, men som her også involverer betrakterens temporalitet. Ruintid er å betrakte som ruinens enhetsdannende konsept: alle tenkbare bevegelser av ruinprosessen. Synligheten av ruintid er følgelig synligheten av ruinprosessen, slik jeg allerede har diskutert den, men også Hovedøyas totale temporalitet – jordrotter, insekter, blomstring, årstidssyklus, opprinnelige byggere, benyttet av klosteret og senere klosterruinen, og følgelig dagens ruinbetraktere. Den faktiske tiden som har forløpt siden ødeleggelsen startet i 1532, og som fortsatte i form av benyttelse av ruinen som steinbrudd, nærmer seg fem hundre år. Modningstid er det altså nok av. At den biologiske tiden er synlig i

ruinene er det heller ingen tvil om. Å liste hver eneste mulighet for temporalitet i ruinene er nyttesløst, og ikke særlig fruktbart. Det er dog én faktor som kunne hindre Hovedøya i å ha ruintid etter Hetzlers definisjon, og det er restaureringsarbeidet.

5.3 Restaurering og autentisitet

En av de tidligste tegningene av klosterruinene ble utført av en kadett som tjenestegjorde i kanonbatteriet på øya. L.D. Klüwers tegning fra 1808 viser en ruin i helt annen forfatning enn i dag (**fig 23**). Planteveksten er villere, og store deler av murverket ligger under grus og jord. Samtidig synes elementer som i dag har falt bort, som åpningen inn i kirken fra vest, og begynnelsen på krumningen i korbuen¹⁰².

Utgravingen av ruinene på Hovedøya var Fortidsminneforeningens aller første oppdrag, og startet i 1845, ledet av arkitekt J.H. Nebelong. I 1922 skrev Haugen og Horgen at ruinene ble undersøkt og utbedret i 1877 og 1890, og opprensket i 1921¹⁰³. Det er vanskelig å vite eksakt hva som ligger i utbedring og opprensking, men at det forekom skjøtsel og restaurering kan vi regne med. I 1930-årene tok Gerhard Fischer over, og utførte i følge Elisabeth Elster ”store utbedringsarbeider og mindre utgravinger”¹⁰⁴.

Etter at kommunen tok over Hovedøya fra Forsvaret i 1949 ble det satt i gang beplantning av stauder og torv på murkronene, samt legging av plen. Staudebeplantningen på ruinene kaller Elisabeth Elster en svensk skikk fra 1920-årene¹⁰⁵. Nye utgravinger ble utført av Ole Egil Eide i 1975. I dag faller Hovedøya inn under Riksantikvarens ruinprosjekt som startet i 2005. I statusrapporten for 2009 står det:

Klosterruinene på Hovedøya er planlagt konserverte senere, men tilstanden ble vurdert slik at det var behov for nødkonservering i 2009. Arbeidet er gjennomført med godt resultat, og det forberedes nå ordinær konservering fra 2011. Kommunen driver også vegetasjonsskjøtsel på området.¹⁰⁶

Det mest åpenbart restaurerte elementet på Hovedøya er vesttårnet i kirken, som er fullstendig rekonstruert. Et fotografi datert mellom 1863 og 1883 (**fig 24**) viser det som i dag er

¹⁰² Ole Fredrik Hvinden-Haug, ”De eldste tegninger av Hovedøens klosterruiner”, *St. Hallvard* 18 (1940), 41-42

¹⁰³ Yngvar Hauge og Th. Horgen, *Hovedøens Kloster: Veiledning for besøkende* (Oslo: Christiania Historisk-Archæologiske Forening, 1922), 5-6

¹⁰⁴ Elisabeth Elster, *Hovedøya klosterruin: Plan for istandsetting av ruinområdet* (Oslo: Riksantikvaren, 1985), 4

¹⁰⁵ *Ibid.*, 9

¹⁰⁶ Riksantikvaren, *Statusrapport 2009*, oppdatert 9. oktober 2010 © Riksantikvaren, <http://www.riksantikvaren.no/filestore/rsrapportRuinprosjektet2009.pdf> (dato for tilgang: 08.05.2012)

inngangen til tårnet, men ikke noe tårn. På et fotografi fra 1912 (**fig 25**) står tårnet i full høyde.

Murverket er både beskyttet og utbedret gjennom restaureringer. Restaureringen av murverket er dog så tilfeldig og uorganisert at det stadig er vanskelig å danne seg et bilde av hva som er originalt, og hva som er lagt til – i alle fall dersom man ikke har konkret bygningsarkeologisk fagkunnskap. Til sammenligning er restaureringen av Lyse klosterruiner gjennomført slik at gjenoppmuring er gjort med hellefliser, og dermed er det ikke tvil om hva som er originalt og ikke¹⁰⁷. Effekten av løsningen ved Lyse er pedagogisk, i og med at den er tydelig og lesbar. Det er tilsvarende pedagogiske løsninger ved Hovedøya, men ikke i murverket. Spesielt tydelig er markeringen i bakken av hvor apsis lå før utvidelsen av kirken (**fig 26**). Mindre tydelig er markeringen av hvor korsgangens vestside gikk før utvidelsen av korsgangen etter avviklingen av lekbroderordningen. Med pedagogikk mener jeg midler som fremmer lesbarheten av ruinen som historisk dokument. Et ekstremeksempel er Olavsklosteret i Gamlebyen i Oslo. Det nyrestaurerte murverket i tegl er her så åpenbart nytt at ruinen oppleves som en ny konstruksjon. Her er også korsgangen markert med en slags tolkning i treverk (**fig 27**). Overpedagogisering truer med å ta livet av estetisk erfaring ved å redusere ruinen til dokument, og for ruinkunsttilnærmingens del handler pedagogisering om avbrytelse av ruintid og forskyvning mot det kunstige, slik at natur/kultur-forholdet faller skjevt ut. Hovedøyas pedagogiske markeringer er dog forsiktige i sammenligning med Olavsklosteret.

Restaureringer og rekonstruksjoner reiser spørsmålet om autentisitet. I Hetzlers teori er det nettopp bortfall av dette som kan avbryte ruintid. Spørsmålet om Hovedøya har ruintid er dermed avhengig av hvordan man vurderer ruinens autentisitet. Det finnes forskjellige typer autentisitet. F.eks. kunne man argumentert for at det restaurerte tårnet har formautentisitet: Det har opprinnelig stått et lignende tårn der. Det er denne type autentisitet middelalderfestivaler opererer med når de snakker om autentisitet¹⁰⁸. Men dette er i så fall en annen autentisitet enn ruinens. På samme måte blir det dersom man skulle bryte ut stein fra de mange steinbruddene på øya til restaurering, og slik opprettholde material- og håndverksautentisitet, slik det ble foreslått for bevaringen av Hamar domkirkeruiner. For Hetzlers ruinteori er det originalens *varighet* som avgjør – dvs. autentisitet i materialet som

¹⁰⁷ Hans-Emil Lidén, ”Ruiner som kulturminner”, *Årbok (Foreningen til norske fortidsminnemerkeres bevaring)* 138 (1984), 22

¹⁰⁸ Ingvild Hasle, *Postmoderne middelalder? En studie av Hamar Middelalderfestival*. Masteroppgave (Universitetet i Bergen, 2007), 64-65

allerede er på plass, det Ragnar Pedersen kaller *opphavsautentisitet*¹⁰⁹. I så måte er Hovedøya et tvilsomt tilfelle. Likevel er det mye opprinnelig stein igjen, og ruinen bærer ikke visuelt preg av å være en rekonstruksjon. Den *oppleves* autentisk selv om den i stor grad er restaurert. David Lowenthal påpeker at autentisitet i dag ofte handler om at noe ser ut og virker ekte, mer enn at det faktisk er det¹¹⁰. Som jeg var inne på i forhold til Hetzlers autentisitetsdefinisjon i kapittel 3.2.2, kan den ikke være så absolutt som den synes ved første øyekast. Brand og Helland påpeker også at ”Autentiske ruiner er i dag meget sjeldne.”¹¹¹ Hvis man i hele tatt skal operere med ruinestetikk for historisk betydelige ruiner av eldre dato, er man nødt til å svelge tidligere restaureringsarbeider. Det er også slik at restaureringene er såpass gamle at de selv har gjennomgått ruineringsprosesser. Slik blandes restaureringene visuelt inn i det opprinnelige, og kunstigheten opphører. For å snu litt på Hetzlers begrep kan man si at en ny dimensjon av ruintiden sørger for at også disse inngår i enhet med naturen. Når man ser ruinens estetikk som dens prosess, åpner det også for å se eldre restaurering og vern som en del av ruinprosessen – en kulturell påvirkning og prosess som har sin egen historisitet, og er en del av et utvidet begrep om ruintid. ”Ruinene i Trøndelag står i dag like mye som monumenter over ruinpleiens historie i Norge som genuine historiske minnesmerker”, skrev Hans-Emil Liden i 1984. Det er også slik at naturen stadig kommer tilbake. Nye småtrær vokser på murkronen selv om kulturminnevernet ønsker dem vekk. Slik blir uungåeligheten i ruinprosessen til og med forsterket av den utførte, men til syvende og sist fåfengte ruinpleien.

5.4 Domestisert?

Domestisering av ruiner er todelt. På den ene siden handler det om betrakter, og spørsmålet er i så fall om møtet med ruiner generelt og Hovedøya spesielt har fått sitt potensiale kuet (i dagens betrakters forståelseshorisont), og om opplevelsen er triviell. Hovedøya og klosterruinene er i dag mest av alt et rekreasjonsområde, og man finner mer avslapping og barnelek enn seriøs kontemplasjon. Når barn klatrer på murverket mens de voksne spiser matpakke i solveggen, er det lett å lese dette som trivialisering av ruinene, og dermed gi domestiseringsteoriene rett. Rekreasjonselement nummer én, benken, finnes også utplassert ved ruinen (**fig 28**). Samtidig er det ingen tvil om at ruinene på Hovedøya også møtes med respekt og age. At det i den allmenne bruken ikke er snakk om en like dypsindig refleksjon

¹⁰⁹ Ragnar Pedersen, ”Autentisitet og kulturminnevern: en diskusjon om kulturminnevernets verdigrunnlag”, *Dugnad* 25 (nr. 1 2000), 33-34.

¹¹⁰ David Lowenthal, ”Authenticity? The dogma of self-delusion”, i *Why fakes matter: Essays on problems of authenticity*, 184-190, red. av Mark Jones (London: British Museum Press, 1992), 187

¹¹¹ Brand og Helland A/S, *Ruinkonservering*, 9

som i romantikkens ruinkontemplasjon er dog klart, og samtidig er det viktig å forstå at romantikkens ruinkontemplasjon neppe var så allmenn som besøk på Hovedøya er i dag. Et interessant fotografi fra ca. 1950 viser et barn som skuer ut over ruinene (**fig 29**), med ryggen til, som den typiske romantiske kontemplative beskuer.

Det andre leddet i domestiseringen av ruiner ligger i ruinpleie. Dette leddet er langt mer målbart, og handler om hvordan ruinene er presentert. Aller først kan man legge merke til at Hovedøya, som mange andre ruiner, har forklarende tekstplansjer, som forteller om klosteret. Tidligere var også en modell av klosteret og et snitt av rominndelingen plassert på en sokkel i klostergården, men er nå fjernet. På slike måter er ruinen rasjonalisert som historisk minnesmerke. Det synlige vernet er også en del av domestiseringen. Torven som ligger på murkronene har både en bevaringseffekt og en visuell effekt, og denne type vern taler ikke direkte om domestisering fordi den spiller på lag med naturen. Stauder som er lett gjenkjennelige som beplantning har dog en domestiserende effekt. På ruinen finnes disse staudene spredt. Spesielt synlig er de i korsgangen, men finnes også andre steder. Ettersom de er så spredt som de er, får de ikke en like ordnende og domestiserende effekt som ved flere svenske ruiner, f.eks. Gudhem klosterruiner i Västergötland (**fig 30**).

Steinheller er flere steder lagt oppe på murkronene (**fig 31**), og noen steder er murkronen toppet med sement (**fig 32**). Denne type vern er meget synlig som inautentisk, eller kunstig. Et oversiktsbilde av ruinene på Hovedøya viser hvordan de forskjellige delene av murverket fremstår, og det er en meget synlig forskjell hva gjelder kunstighet på de hellebelagte og de torvbelagte områdene (**fig 33**). Noen steder finnes det også torv over hellene. Foruten formynders vern påvirkes ruinen også av betrakterens fysiske bruk. Jeg har tidligere nevnt hvordan bruksslitasje, souvenirmedplukking og uvettig omgang er med på nedbrytningsprosessen. Den mest domestiserende fysiske betrakterpåvirkningen er likevel grafitti (**fig 34**).

Sammenlignet med ruinene inne i Gamlebyen i Oslo er ruinene på Hovedøya nokså frie og ville. Et fotografi fra 1932 viser den dengang ferske Ruinparken som en høyst ordnet ruin (**fig 35**). På intet tidspunkt i Hovedøyas historie har ruinen vært domestisert på denne måten, og sammenlignet fremstår den slett ikke kuert.

I Hetzlers teori beveger ruinprosessen seg mot ruinens forsvinning i landskapet. Som vi så, finner Crawford likevel en plass til ruinvern i ruinprosessen ved at det vernes et øyeblikk i prosessen. I Hovedøyas tilfelle innebærer forskjellen et spørsmål om gjengroing. Akkurat som Norge i generelle trekk gror igjen, og mye kulturlandskap er truet, har også Hovedøya i stor grad grodd igjen. Det kulturlandskapet som ble forlatt på øya tidlig på 1900-

tallet satte i gang en gjengroingsprosess. Fraværet av dyrket mark og beite skapte grobunn for skog. Et fotografi fra ca. 1910-1915 (**fig 36**) viser et av krutthusene tydelig sett fra ruinene, og trærne i mellom er lave og ubetydelige. Fotografier allerede fra 1920-tallet (**fig 37**) og enda mer fra 1930-tallet (**fig 38**) viser store trær rundt og til og med inne i ruinene. I senere år har mye av skogen blitt ryddet, og beitedyr blir satt ut som sommeren. Årsaken er, i følge en tekstplansje like ved ruinene, at det opprinnelig var mye mindre skog den gang klosteret stod. I dag står, foruten noen mindre kratt, kun ett tre i ruinens umiddelbare nærhet, i det nordvestre hjørnet av komplekset.

Man kunne tenke seg at rydding av natur forhindrer ruinprosessen i Hetzlers forstand, men samtidig finnes det flere passasjer i særlig Hetzlers andre artikkel (1988) der denne type opprinnelig kulturlandskap inkluderes som en del av ruinene. F.eks. er geitene, sauene, hyrdene og varmen en del av ruinene i Persepolis, og ruinene av Siegfried de Rachewiltz i Tschengls i Italia er situert i et miljø som hører inn i en forståelse av det opprinnelige kulturlandskapet, der lyden av kubjeller og håndholdt ljà, bevegelsen til kuene, lyden av fugler, og også gangstien opp til ruinene er en del av ruinene. I denne forstand er ruinopplevelsen tjent med at kulturlandskapet bevares. Dette åpner også for større tilgjengelighet, og ikke minst gir det mulighet for et visuelt overblikk. Mer enn dette handler det om historieopplevelse, og ruinens forhold til sanselighet.

5.5 Sanselighet, materialitet og lys

Hetzler legger vekt på at alle sansene utenom smak er involvert i ruinopplevelsen. Når lyder, lys og lignende elementer, som i utgangspunktet er utenfor og uavhengig av ruinene i seg selv, likevel inkluderes i selve verksbestemmelsen, oppstår de som *parerga* (jfr. Derrida) – supplementer som verken hører til ruinene i seg selv, eller er mulige å ekskludere. På Hovedøya hører man fugler og mennesker, og det lukter forskjellig ettersom hvilken årstid det er. Lydene varierer også med årstidene (det er langt flere mennesker til stede på sommeren), men også med fergerutene: Hele ruinene kan ryddes for mennesker på kort tid når tiden nærmer seg fergeavgang, og på samme måte ankommer mennesker gruppevis i rykk og napp. I stunder der få eller ingen mennesker er til stede, oppleves fuglelydene beroligende – en stor kontrast til bylydene 400 meter over vannet. Simmels påstand om ruinens fredfullhet manifesteres.

De mange taktile variasjonene i opplevelsen av klosterruinene avhenger av mangfoldet av materiale: fra glatte kalksteinskvadere, via hard diabas, ruglete tegl, skarpe steiner som har

vært innmat i kistemur, til runde rullesteiner, metallsprosser, treverkslevninger, og ikke minst planter, torv, jord og berggrunn

Ettersom Hovedøya først og fremst er et rekreasjonsområde, besøkes den aller mest på solskinnsdager i sommerhalvåret. Sollys blir dermed i stor grad forbundet med ruinen. Fordi murene er av den høyden de er, og samtidig organisert i klosterets rominndeling, kastes det intrikate skygger. Murens varierende høyde gir også hele tiden skyggevariasjoner. Spesielt med Hovedøya som en ruin langt nord, er den lave høst- og vårsola, som forlenger skyggene. At man ankommer med ruteferger, og nesten utelukkende på sommeren, når siste ferge går tilbake til land ved midnatt, og man ikke kan telte på øya, gjør at denne ruinen sjelden sees i romantikkens ruinlys par excellence: måneskinn.

Mye av landskapskunsten var vanskelig å komme til. Hovedøya er kun tilgjengelig med båt, og de fleste ankommer med en av oslofergene. Fergene går i land nord på øya, i motsetning til middelalderens havn, som lå på sørsiden. Dette sørger for at man aller først møter nordsiden av kirken, og ankommer den i slak oppoverbakke, som visuelt forstørrer ruinen. Å ankomme fra den andre siden ville innebære å ankomme portstuene først. Disses tilstand er som kjent langt mindre imponerende enn kirkeruinen, og den umiddelbare opplevelsen ville vært fullstendig annerledes. Samtidig ligger klosterkroa, nå serveringssted, tidligere tysk militærbrakke, mellom ankomstruta og ruinen. Slik blir opplevelsen av ruinen fra denne siden farget av dette. Klosterkroa er foreslått revet i nesten alle vernerapporter om Hovedøya jeg har kommet over. Ankomsten fra nord fører også til at den naturlige bevegelsen inn i ruinene skjer rett inn til høyalteret i kirken, noe som forsterker opplevelsen av en ruin snarere enn et stående byggverk: Det er ingen logisk ankomst hvis vi tenker ut i fra funksjon, og slik åpenbarer ruinen seg aller først som et underliggjørende og fremmed kompleks snarere enn en ordnet bygning, og heller ikke underlagt rasjonalisering gjennom ruinens historie.

5.6 Landskap

Jeg har allerede markert selve klosterruinen som site 1 og portstuene som site 2 i ruinen, og begrunnet forskjellen i hvilket punkt av ruinprosessen de fremviser. I tillegg finnes det en liten dam som kan føres tilbake til middelalderen like ved klosterruinen (**fig 39**). Denne er i dag hjem til gress. I tillegg til å bestå av disse konkrete stedene forholder ruinen seg til sitt landskap i sin helhet. For det første ligger ruinene i et delvis rekonstruert kulturlandskap, omgitt av eng og løvskog. På vårparten prydes den vestlige, mer åpne skogen av blåveis, mens et dekke av hvitveis ligger på bakken under løvskogen på østsiden av øya. Øyas kanskje

mest unike botaniske forekomst er bakkekløver, som i Norge kun finnes vill nettopp på Hovedøya. Blomsten har blitt utnevnt til fylkesblomst for Oslo, og dermed et lokalsymbol i seg selv. Hovedøyas flora er meget mangfoldig, og dette skyldes i stor grad den kalkholdige jorda, som nettopp har ført til at flere kalkkrevende planter trives. I tillegg til floraen, er også geologien på øya spesiell. Flere steder på øya synes geologisk ”ruining”. Store steiner ligger som avsetninger fra istiden, geologisk lagbygging finnes over alt, og man kan finne fossiler mellom lagene. Forvitring og skuring av berggrunnen er også vanlig, f.eks. såkalte hvalskrottsteiner¹¹². I landskapet er det ikke slik at kun kulturen er underlagt naturkreftene; Naturen endres av de samme kreftene, og har gjort det mye lenger enn klosterruinene.

I kulturlandskapet umiddelbart rundt klosterruinene finner man spesielt to dyr: gjess fra dammen, og sauer på sommerbeite (**fig 40**). Disse inngår så avgjort i opplevelsen av landskapet rundt ruinen, ikke minst som markører av at dette nettopp er landskap påvirket av menneskebruk. Sauene beiter til og med i og blant selve ruinene etter portstuene. Øya i sin helhet har et heller begrenset dyreliv, foruten fulgler, selv om jeg faktisk har truffet på rev på østsiden.

Klosterruinen inngår helt konkret i landskapet ved at mye av bygningssteinen er hentet ut fra øya, særlig diabas, men også kalkstein. Når kalksteinen og kalksteinsmørtelen i klosterruinen har forvitret og gått tilbake til naturen, har kalken igjen skapt grobunn og gode vekstvilkår for planteliv i ruinen. Naturen som allerede lå i bygningsmaterialet skaper altså gode forhold for nedbrytningsprosessen, som om naturen mente det slik hele tiden. Rullestein, i seg selv endret av naturprosesser, er brukt som restaureringsmateriale.

Ruinenes landskap er avgrenset i den forstand at de ligger på en øy. Samtidig kan Oslo by tydelig sees fra hele øyas nordside, og fjordlandskapet og en rekke andre øyer synes fra sørsiden. Avgrensningen lukker landskapet slik at det oppleves adskilt, noe som forsterkes av det eksotiske landskapet på øya. På den ene siden er byen svært nærme, og flere punkter på øya byr på meget god utsikt over byen. På den andre siden oppleves øylandskapet som en negasjon av bynærværet. Den plutselige endringen i lydbilde og landskap får øya til å fremstå nærmest som en oase.

Klosterruinen inngår i et flerfoldig forhold basert på eksotiske elementer. Klosteret var i utgangspunktet eksotisk da det var nytt. Denne type arkitektur stammet fra middelhavsområdet, og passet heller dårlig til nordlig klima. I tillegg var det i det hele tatt relativt få byggverk i stein i Norge i middelalderen. Som en sjeldenhet (det er 83 ruinanlegg

¹¹² Nils Petter Thuesen, *Hovedøya*, 19-34

fra middelalderen i Norge) er også ruinen en eksotisk forekomst. Dens fragmenterte form, som ikke minner om noe som helst annet enn nettopp ruiner, er minst like fremmede og eksotiske. Når øya er eksotisk både som en kontrast til byen, og som botanisk og geologisk tilfelle, innebærer opplevelsen av ruinene på øya en intens bevissthet om annerledeshet og fremmedhet, som også inngår i historieopplevelsen – om fortiden som et fremmed land jfr. Lowenthal. I et ellers så barskogkledt land er til og med løvskogen eksotisk.

Da Robert Smithson bygde *Spiral Jetty* i form av en spiral tok han hensyn til en lokalmyte om en dyptgående virvelstrøm i vannet. Ved klosterruinene er forholdet snudd: Klosteret har skapt en myte om at den rike floraen på Hovedøya kan forbindes med munkenes klosterhage. Informasjonstavla som står ved ankomst fergehavna opplyser også om denne legenden, men sier den kun er delvis sann. I 1981 ble det gjennomført en botanisk undersøkelse av Hovedøya, og i et kort kapittel konkluderes det med at bare svært få blomsterstammer fra klosteret og munkenes virksomhet¹¹³. Thuesen oppsummerer det slik i 1984:

Bare noen få arter kan mistenkes å være forvillet fra munketiden, og som munkene dyrket for medisinsk bruk. Det kan gjelde svalourten (...) Men det er trolig at både svalurt og bumleurten (...) fantes opprinnelig vill på Hovedøya. Det kan også gjelde akeleien, mens vi derimot mistenker berberissen for å være innført av munkene.”¹¹⁴

Opplevelsen av ruinen forholder seg dermed til denne myten, som kontekstualiserer ruinen i landskapet. Ettersom en forstår deler av landskapet – både floraen og kulturlandskapet – på bakgrunn av ruinen, inngår de i en enhet, på samme måte som *Spiral Jetty* og Great Salt Lake. At ruinen er katalysator for fantasi og myter er ikke minst tydelig i en bisarr legende om at det finnes en underjordisk gang mellom ruinen og gamle Oslo¹¹⁵.

Smithson var, som jeg var inne på i kap 4.3.1, opptatt av steinbrudd. På Hovedøya finnes flere slike:

På øya er det rester etter mange steinbrudd, hittil er det lokalisert tolv slike. De fleste steinbruddene inneholder diabas, men vi finner også tegn som tyder på at det ble brutt ut kalkstein. Fra steinbruddene ble det hentet diabas og kalkstein til den eldste kirken på Hovedøya og klosteret. Diabasen ble dessuten brakt til bygninger i Oslo, bl.a. Akershus festning. Også fra klosteret ble det tatt ut stein etter at det var blitt brent og revet i 1532.¹¹⁶

¹¹³ Rustan, Øyvind H, *Botanisk undersøkelse av Hovedøya* (Oslo: Oslo Helseråd, 1981), 36

¹¹⁴ Nils Petter Thuesen, *Hovedøya*, 45

¹¹⁵ Ibid., 120-121

¹¹⁶ Ibid., 34

Her aner vi et lagfylt forhold mellom det Smithson kalte site og nonsite, forstått som en lokalitet og en tilleggslokalitet som representerer den opprinnelige lokaliteten gjennom et tinglig forhold. Steiner i ruinen er hentet fra steinbruddene, og i den forstand kan ruinen leses som steinbruddenes nonsite. Her skal dog ruinen være i fokus, og forstås som site, og steinbruddet blir dermed en omvendt nonsite: Den representerer ruinen gjennom et synlig fravær, hvor vi er bevisst forflytningen fra steinbrudd til ruin. Når stein er hentet videre fra ruinen til festningen, oppstår et nytt forhold: festningen som ruinens nonsite. Ennå klarere er kanskje bildet i forholdet mellom ruinen og magasinet i Store Vestre Krutthus på øya, der ca. 400 skulpturerte og profilerte bygningsstein er lagret, men ikke åpent for publikum. Thuesen skriver i 1984 at det er ”tatt til orde”¹¹⁷ for at magasinet skulle omgjøres til museum, eller i alle fall åpnes for publikum, og Elster antar det samme i 1985¹¹⁸. Nærmere 30 år senere er dette ennå ikke gjennomført. En interessant sammenligning for nonsitebegrepet i forhold til bygningsstein, er klosterruinen på Selje. Fra denne ruinen ble det hentet stein til ballast i båter, noe som har ført til at ruinen er spredt langs norskekysten: en enorm mengde små nonsites¹¹⁹.

I magasinene til Universitetets Oldsaksamling finnes arkeologisk materiale fra utgravinger i ruinen. Alt fra kleberkar, nøkler, sølvskjeer, mynter og blystempler til arkitekturelementer som vindusglass, glassmaleri, fliser, rester av kalkmaleri, og også gravheller. I denne lesningen er også magasinene nonsites, men deler skjebne med bygningssteindepotet på øya, og er ikke tilgjengelig. Nok et forhold kan søkes i kanonbatteriene på øya, som er delvis fylt opp med stein fra klosteret¹²⁰. I andre ende er det funnet orthocerkalk i klosterruinene, noe som ikke finnes lokalt på øya. Thuesen foreslår at det kan ha vært hentet på Bygdøy¹²¹.

Gjennom lesningen av site og nonsite forholder ruinen seg både til flere steder på øya, og samtidig til fjordområdet og byen, og forholder seg til sitt landskap i bredere forstand nettopp gjennom forholdene. Dette er ikke kun det naturlige landskapet, men et nett av landskapsforbindelser skapt av menneskelig innvirkning og organisering, der de ulike nonsites *står for* siten. Forholdet mellom ruinen og dens tilknyttede steder, både på og utenfor øya, er utenforstående tillegg til ruinen samtidig som ruinen knapt kan tenkes uten dem. De er ruinens *parerga*, og eksisterer i randsonen av hva vi forstår som ruinkunstverkets *ergon*.

¹¹⁷ Ibid., 93

¹¹⁸ Elisabeth Elster, *Hovedøya klosterruin: Plan for istandsetting av ruinområdet*, 36

¹¹⁹ Øystein Ekroll, *Ruinhistorikk*, 8

¹²⁰ Nils Petter Thuesen, *Hovedøya*, 91

¹²¹ Ibid., 31

Et nett av forbindelser på Hovedøya i det hele tatt, og ikke bare i forhold til klosteret, kan søkes på nettsiden hovedøya.no. Her presenteres øyas flora, fauna, geologi, komplette historie, og spesielt klosterhistorien og klosterbyggene. Siden er i seg selv influert av ruinene ved at designet er lånt fra ornamentikk fra fliser funnet i ruinene. Nettsiden er et tilgjengelig middel for å oppleve de spennende forbindelsene mellom ruinene og øyas landskap, selv om den presenterer de ulike delene hver for seg.

5.7 Historieopplevelse

Det finnes flere steder på Hovedøya som deltar i samme prosess som klosterruinene. Like ved klosterruinene står en umarkert ruin (**fig 41**), som, fordi den ikke har blitt rasjonalisert som historisk betydelig, har fått forfalle i ensomhet, uten skjøtsel og informasjonsplansjer. På sørsiden av øya ligger et par gjenstående bygninger etter det gamle badeanlegget, som viser tydelige tegn på forfall. Like ved kommandantboligen ligger et mosegrodd rør (**fig 42**). I tillegg kommer karantanelansarettet, kanonbatteriene, steinbruddene etc. Flere av disse viser tydeligere frem ruineringsprosessen enn klosterruinen, og illustrerer poenget med at ruiner ikke behøver spesifikk historie for å fremtre estetisk. Klosterruinen er naturligvis langt mer monumental enn disse småruinene, men den tilbyr også en annen unik side:

historieopplevelsen. Til tross for Hetzlers advarsel mot historie mener jeg hennes tekster i stor grad likevel inkluderer en opplevelse av historie, eller i alle fall fortid. Denne opplevelsen er dog ikke knyttet til utbredt kunnskap om den spesifikke historien til ruinene, men til en løsere, mindre faglig historiekunnskap, og til ruinens historisitet. I en auratisk erfaring av historiske levninger, sier Jørgen Lund, handler det om en erfaring av historisitet, ikke historie¹²² – om brudd og en fjernhet som likevel er nær. Den forholder seg dermed ikke til spesifikk historie. Hvor spesifikk kan man være uten å bli fanget av den spesifikke historien? Så lenge ruinene kalles klosterruiner, og det tross alt blir presentert små drypp av historiekunnskap gjennom tekstplansjer, inngår forståelsen av kloster, og mer enn det: middelalderkloster, i historieopplevelsen. Barn utelater forståelsen av et kloster og går rett til middelalder: Når man rusler rundt i ruinene hører man fragmenter av lek der ruinene snarere er middelalderborg enn kloster. Thuesen er inne på samme type intuitive opplevelse når han sier det ”lukter middelalder”¹²³ i det rekonstruerte tårnet. Fornemmelsen av middelalder er ikke en rasjonalisert og historisitetsløs historie – den er nettopp en emfatisk erfaring av nær fjernhet,

¹²² Jørgen Lund, *Kulturminnenes estetikk*, 39-42

¹²³ Nils Petter Thuesen, *Hovedøya*, 12

men akkurat litt mer spesifikk enn en ren erfaring av kun historisk forandring, omslag og brudd.

Det er ikke gjort noen forhistoriske arkeologiske funn på Hovedøya, og øyas fortid starter slik med middelalderen og klosteret. Umberto Eco har sagt: ”Det forekommer, og det forekommer meg, som om middelalderen som mote og drømmen om middelalderen (...) gjennomtrenger den italienske kultur, og til overmål også hele den europeiske.”¹²⁴ For Eco er drømmen om middelalderen fordelt på hvert individ, og er ”usually corrupt”. Norman Cantor nyanserer Ecos utsagn i formuleringen: ”I would instead say: Everyone carries around a highly personal view of the Middle Ages.”¹²⁵ I alle tilfeller eksisterer middelalderen som en mental konstruksjon, bygget opp av, men ikke begrenset til, kunnskap. Den moderne middelalderkulten er gjenkjennelig i form av bakgrunnstepper for filmer, dataspill, litteratur og festivaler. Med J.R.R. Tolkiens *Ringenes Herre* (1954, filmatisert 2001-2003) som utgangspunkt har fantasylitteratur og -film/TV florerer i nyere tid. Også dataspill har i stor utstrekning benyttet enten middelalderen selv, eller en mytologiverden passet inn i et middelalderaktig utseende. I disse verdenene er særlig voldsromantikk og heltedyrking grunntrekk, og den middelalderske teknologien fremheves som en slags siste mulighet for hederlig vold: Der nyere kriger drukner i ondskap og gjørme står ridderen frem som høvisk og hederlig.

Umberto Eco har selv i aller høyeste grad bidratt til middelalderens popularitet gjennom romanen *Rosens Navn* (1980). Her kommer en annen side av middelalderkulten til syne: en intellektualitetsromantikk. Grunnleggelsen i middelalderen av universitetene, skolastikken, og ikke minst klostrene, med bokproduksjon og intellektuelt klima, er denne romantiseringens kjerne. Gotikk er en ikke ukjent arkitekturstil selv for yngre universiteter, og ikke minst kan man kjenne igjen eføyen som klatrer på universitetsveggene som alderstegn (eller til og med et ruinestetisk element). Eco hevder at middelalderen ”utgjør Europas og den moderne kulturens støpeskje.” Nettopp her finner han årsaken til at middelalderen har blitt så populær. I Skandinavia har vi også en tradisjon for middelalderromantisering. Naturligvis Sigrid Undsets *Kristian Lavransdatter*, men også, for barn, flere av Astrid Lindgrens bøker. Mest aktuell er kanskje Jan Guillous tempelriddertrilogi. Her finner vi både helteideologi, voldsromantikk og intellektualitetsromantikk, som når det diskuteres teologiske spissfindigheter i de lavendelduftende oasene – frisoner for nordisk barbari: nettopp klostrene.

¹²⁴ Umberto Eco, ”Ti måter å drømme om middelalderen på” i *Den nye middelalderen og andre essays*, 19-29, red. av Siri Nergaard, overs. av Tommy Watz og Siri Nergaard (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2000), 20

¹²⁵ Norman Cantor, *Inventing the Middle Ages: The lives, works and ideas of the great medievalists of the twentieth century* (New York: William Morrow and company, Inc., 1991), 43

Akkurat som på 1700-tallet er den moderne middelalderkulten først og fremst visuell, og middelalderen eksisterer først og fremst som teknologinivå og utseende, skjønt intellektualitetsromantiseringen i større grad forsøker å forstå middelalderen, om enn et isolert element av den. Middelalderfestivaler, som de siste par tiårene har vokst frem, og i aller høyeste grad forekommer i Norge, sikter på et autentisk middelalderutseende. For Hovedøyas del kan nevnes den årlige Oslo Middelalderfestival, som foregår blant ruinene i Middelalderparken hver sommer.

Ideen om klostre som intellektuelle oaser er absolutt eksisterende også i den akademiske produksjonen om norsk middelalder. Arne Odd Johnsen forteller at det ble funnet 70 bøker i Tautra kloster ved reformasjonen. Han har også skrevet om *muligheten* for hvilke bøker som *kan* ha stått i armariet i de norske cistercienserklostrene¹²⁶. Armarium, eller bokskapet, synes som en nisje i ruinen på Hovedøya i dag. Det inneklemt rommet i ruinene på Hovedøya mellom kapittelsalen og sakristiet, antageligvis under nattrappa opp til dormitoriet, tolkes stadig som bibliotek, uten annen dokumentasjon enn plasseringen. I *Rosens Navn* finnes et mystisk bibliotek, som er utformet som en labyrinth¹²⁷. Labyrinter er en ikke ukjent forekomst i nyere litteratur, og Jorge Luis Borges novellesamling *Labyrinter* (1956) er kanskje det mest kjente eksempelet. Jorge Luis Borges opptrer forøvrig som blind bibliotekar i *Rosens Navn* under navnet Jorge fra Burgos. Interessant nok er også labyrinten langt fra ukjent i middelalderen: På gulvet i katedralen i Chartres finnes en av de mest kjente. Ruiner av klostre, og spesielt Hovedøya på grunn av de nokså høye murene, ligner labyrinter. Flere steder stenger man seg selv ufrivillig ute fordi det ikke åpenbarte seg en åpning i murverket der intuisjonen håpet, og knapt noen person uten kjennskap til klosterarkitektur vil forstå rominndelingen. Et hvilket som helst oversiktbilde over ruinen illustrerer saken.

Også i middelalderen fantes det planter innbakt i klosteret: Korsgangen var dekorert med planteornamentikk i kapitélene. Eco sammenligner sin egen tid med middelalderen i et tankeeksperiment, og kaller sin tid "Den nye middelalder"¹²⁸. Hetzlers teorier kan også forbindes med middelalderens tankegang, og Hetzler har faktisk skrevet et større verk om Thomas Aquinas. For det første eksisterer det ingen Kunst, dvs. ingen idé om en opphøyet, autonom sfære av kunstproduksjon, i Hetzlers teori. Når ruiner behandles som kunst handler det, som vi har sett, om betrakterblikk. For det andre fokuserer Hetzler på kjærlighet gjennom

¹²⁶ Odd Arne Johnsen, *De norske cistercienserklostre 1146-1264 sett i europeisk sammenheng* (Oslo/Bergen/Tromsø: Universitetsforlaget, 1977), 60-66

¹²⁷ Umberto Eco, *Rosens Navn*, overs. av Carsten Middelthon (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1984)

¹²⁸ Umberto Eco, "Den nye middelalderen" i *Den nye middelalderen og andre essays*, 30-46, red. av Siri Nergaard, overs. av Tommy Watz og Siri Nergaard (Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2000), 30-31

slagordet *Courage to love*. Kjærlighetsbegrepet er essensielt i middelalderestetikk, spesielt gjennom de mange kommentarene til Salomons Høysang. Hetzlers ruinbegrep er dog ikke knyttet spesifikt til middelalder, og hun henter eksempler fra mange andre epoker. For opplevelsen av Hovedøya klosterruin er middelalderen likevel viktig der den svever rundt i betrakterens sinn.

Betrakterens middelalder er nødvendigvis her en form for historisk nostalgi. Den er dog ikke nødvendigvis sentimental. Når lengselsbegrepet står sterkt i romantisk tankegang, og lengselen i seg selv er viktig, skal vi være klar over at lengsel fordrer avstand. Lengsel dør straks dens innehaver føres dit lengselen er rettet. Lengselen det er snakk om her, er rettet mot en fremmed fortid. David Lowenthal gjenkjenner flere fordeler ved fortidens fortryllelse – som blant annet er impulsen for historieskriving. Fortiden gjør nåtiden forståelig, som sammenligningsgrunnlag og gjennom f.eks. validering av verdier. Den er også med på å skape identitet og rettledning. I tillegg kan den være både en berikelse av og en flukt fra nåtiden for historienostalgikeren¹²⁹. Nettopp denne flukten kan dog føre til passivitet, mangel på innovasjon og nytenkning. Uansett hvordan det er med dette, er opplevelsen ved møtet med klosterruinene på Hovedøya knyttet til en forståelse av historie. Med ruinens estetikk fundert i prosess og landskapsforhold, er likevel ikke ruinen kun et objekt for historisk nostalgi. Historieopplevelsen er snarere en del av en helhet.

5.8 Tolkingsmuligheter

Tolkning av en ruin handler naturlig nok om betrakterrespons, ikke om immanens. Når begrep som symbolikk og allegori knyttes til ruinen, gir det likevel anslag til fortolkning. Det er dog en fare for at enhver ruin tolkes likt, i og med hver ruins felles estetiske instans, som nettopp bygger på annet enn form. En tolkning av Hovedøya klosterruin blir i så fall snarere en *case in point* enn en selvstendig tolkning. Som analysen av klosterruinen som ruinkunst har vist, finnes særegenhetene i ruinen på Hovedøya aller mest i dens forhold til sitt landskap. I alle tilfeller blir tolkningen av ruinkunstverket på Hovedøya en kontekstualisering av en spesifikk ruin innen en generell tilnærming.

Øystein Ekroll har skrevet om ruiners tiltrekningskraft at de stammer fra spesielt to ting. Det ene er det fantasieggende i den gåtefulle fragmentariske tilstand, og de andre er analogien mellom ruinens forfall og vårt eget uunngåelige forfall, som munner ut i *memento*

¹²⁹ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, 36-52

mori, og *tempus fugit*¹³⁰. Robert Ginsbergs inndeling av ruinestetikken i kategoriene klassisk og romantisk er, hvis vi inkluderer Crawfords innspill, en deling mellom fragmentestetikk og forfallsestetikk. Ginsbergs egen versjon av ruinestetikken skriver seg definitivt fra fragmentestetikk. Det er ingen tvil om at det fragmentariske og ufullførte har sin tiltrekningskraft. Samtidig er forfallet fragmentets årsak. Hetzler kaller nettopp ruintid og ruinprosess ruinens kausalitet. Dermed blir synlig forfall en påminner og en legitimering av den fragmentariske tilstanden. Det er derfor fullstendig renskede ruiner og ruiner med for mye anastylosis oppleves kunstige. Forfallet innebærer nettopp dialektikken mellom varighet og nedbrytning, slik det også fremtrer i klosterruinene på Hovedøya.

Analogien mellom ruinens og kroppens forfall, grunnlaget for ruinens *memento mori*, har eksistert lenge: “The uncanny anthropomorphism of ruins was discovered as early as the sixteenth century in scenes from the anatomic theater, where dissection of the human body took place against the backdrop of classical ruins.” Men er det riktig å redusere nedbrytningen til dette? Hetzler skriver seg inn blant forfallsestetikerne gjennom å se ruinens som prosess. Det hun også gjør er å inkludere settingen i ruinens estetikk, slik at ruinens stedspesifikke forhold kan fremtre. Ruinprosessen er naturens prosess, og hører ikke bare til ruinens i seg selv, men til det lokale landskapet. Dette situerer betrakteren i en større sammenheng, og løfter ruinens tolkningsmuligheter forbi tidligere tolkningsmuligheter, uten å skyve dem fra seg. Dermed kan man føre analogien mellom ruin og kropp også motsatt vei, mellom ruin og natur, og mellom ruinprosess og geologiske prosesser, som er enda sterkere naturkrefter, og innebærer et enda større tidsperspektiv enn romantikkens sublim erfaring av naturens styrkeforhold til kulturen, og historiens uendelighet. Som i mye av landskapskunsten er *tid* et stikkord, og som i prosesskunsten er *forandring* avgjørende.

Med denne tilnærmingen ser ruinkunstverket forbi ruinens. Forbindelsen til landskapet og naturen trer frem – både gjennom sin egen prosess og gjennom dens stedspesifisitet. Med kunstbegrepet, og koblingen til prosesskunst og landskapskunst, åpner ruinens seg til å innebære et reelt møte og intensivt erfaring av natur i samband med kultur, en hybrid eller symbiose. Ruinen er ikke lenger bare historisk kilde, minnesmerke, romantisk kontemplasjonsobjekt og pittoresk rekreasjonsområde: Den er en potent markør for menneskers forhold til omgivelsene, en intensivt oppfattelse av sted, og en innsikt i et flerfold av naturprosesser. Ruinene på Hovedøya står i nært forhold til både sitt naturlandskap og kulturlandskap – ikke bare gjennom ruineringsprosesser, men også gjennom ruinens

¹³⁰ Øystein Ekroll, *Ruinhistorikk*, 2-3

intrikate forhold til ulike steder på øya – først gjennom steinbrudd, karpedam og nærliggende beitemark, og i neste rekke gjennom at det har blitt hentet stein fra ruinen og brukt andre steder på øya, og også over vannet, i Akershus festning. I tillegg til disse forbindelsene finnes det magasinert bygningsstein og arkeologisk materiale både på øya og inne i byen. Vi har også sett hvordan kalken i byggverket, som avsettes med nedbrytningen, er med på å skape vekstvilkår for planter, som igjen påvirker nedbrytningen. En representant for ruinens lagdelte forhold mellom seg selv, sin lokalitet, naturprosesser og kulturprosesser, er rullestein som har blitt benyttet i restaureringsarbeidet (**fig 43**). Her er materialet hentet fra øya, det er i seg selv formet av naturprosesser, og har funnet sin plass i ruinen gjennom nyere kulturpåvirkning.

Forholdet mellom site og nonsite innebar for Smithson, og for Owens, en form for tekstualitet. På samme måte som ord forholder seg til ting, forholder nonsite seg til site. Det er også slik at selve kunstverket (on site, in situ) overskriver landskapet med mening, som en allegori¹³¹. Hovedøyas nonsites er i all hovedsak enten utilgjengelige eller uforklarte, slik at deres forhold til sin site blir uklare. Gjennom nettsiden hovedøya.no kommer likevel forbindelsen frem, og da nettopp slik nonsites er dokumentert hos Smithson: med bilder, kart og tekst. Gjennom nonsites/parerga fragmenteres ruinkunstverket, som dermed ikke bare er fragment i forhold til sin original, men i seg selv oppstykket. Et blick på øyas største diabassteinbrudd (**fig 44**) viser nok et forhold. Det er vanskelig å se på steinbruddet uten å tenke på Michael Heizers *Double Negative*, der to massive groper ble gravet ut i ørkenen i Nevada, og hvis tittel henviser til det som ikke lenger er der – det som har blitt flyttet, akkurat som diabasen har blitt flyttet flere steder, blant annet til klosteret. Verdt å merke seg er at *Double Negative* (1969) også inngår i et forbund med sitt lokale landskap ved å være lokalisert blant naturens egeneroderte groper.

Gjennom begrep som eksotisk, annerledes og fremmed forholder den eksotiske, annerledes og fremmede konstruksjonen seg til en eksotisk, annerledes og fremmed flora. Slik oppstår nok et forhold mellom ruin og landskap, der både ruinen og landskapet er mystisk og spennende – sammen. Et annet element som bidrar til mystikken, er det faktum at det lå en kirke på øya, viet til St. Edmund, allerede før klosteret ble grunnlagt, og som ble inkorporert i klosteret. Årsaken til at denne kirken lå der forblir et mysterium.

Med autentisitets- og domestiseringsspørsmålet handler ruinkunstverket også om kulturprosesser – om møter med, og bruk av ruinen. Alt fra restaurering til grafitti endrer ruinen, og deltar i prosessen. Samtidig fører ruinen med et kulturelt ladet tankegods:

¹³¹ Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art*, 58-59

Historieopplevelsen, og her middelalderen generelt og klosteret som intellektuell oase og mystisk labyrint spesielt, følger med ruinopplevelsen. Når historie og kulturminner stadig knyttes til identitet stemmer det ikke umiddelbart overens med klosterruinene på Hovedøya. Dette er levninger etter en engelsk klostergrunnlegging, og representerer en helt annen byggeskikk enn den norske. Kanskje er det dog riktigere å se middelaldernostalgien som en felles europeisk identitetmarkør. Slik blir klosterruinene på Hovedøya en markør for norsk deltagelse i den store europeiske middelalder. Når middelalderen tas med inn i nåtiden, og blir objekt for historisk nostalgi, bakgrunnsteppe for festivaler, og en visuell retningslinje for litteratur, film og dataspill, risikerer man å unngå den grunnleggende historisiteten i ruinen. Man kan argumentere for at historieopplevelsen ved ruiner er uforenelig med ruinen som prosess. I en tid der alt beveger seg og endres fort, kan man finne trøst i en fremmed fortid, som likevel trygg fordi den er statisk. Så lenge historieopplevelsen er en nostalgisk flukt til en statisk fortid, vil den ikke kunne sette pris på ruinprosessen og forholdet til landskapet, fordi den går glipp av ruinens historisitet, dens foranderlighet. Svetlana Boym ser nostalgi og *ruinophilia*, som hun kaller det, fra en annen vinkel enn Lowenthal, og foreslår at ruiner ikke nødvendigvis peker bakover mot en utopisert fortid, men mot en rekke mulige nåtider og fremtider som aldri ble til – en sidelengs nostalgi¹³².

Opplevelsen av selve ruinprosessen fremtrer som en vekslings mellom bevisstheten om at middelalderbygget består, og at naturen tar over, men i et frosset øyeblikk. Keith Arnatts *Self-Burial* fra 1969 (fig 45), der kunstneren gradvis synker ned i jorda gjennom ni fotografier i serie, tolker Ben Tufnell som ”conveying a darker undercurrent of meaning to do with man and nature”,¹³³ og handler om ”the fatal relationship of earth and culture”¹³⁴. Ruinprosessen kan leses på samme måte, men i motsetning til *Self-Burials* ni ledd, er ruinprosessen i utgangspunktet ett ledd: f.eks. ledd nr. 5 eller 6 i Arnatts serie, mens de andre leddene er implisitt anskueliggjort gjennom dialektikken mellom varighet og nedbrytning. Analysen av ruinene etter portstuene i klosterruinen har vist at ruinkomplekset godt kan innebære flere ledd i prosessen: Portstuene kunne sammenlignes med f.eks. ledd nr. 7 eller 8 i Arnatts serie.

I tillegg til å være en prosess mot tilintetgjørelse, er opplevelsen av klosterruinene underlagt andre prosesser. Først og fremst gjelder det en årlig prosess. Fra å være hyllet inn i snø, som Caspar David Friedrichs symboltunge ruiner, via vårens oppvåkning, til sommerens pittoreske blomstring og folkehav, til høstens dødsprosess, der naturen forfaller. Hver og én

¹³² Svetlana Boym, ”Ruins of the Avant-Garde: From Tatlin’s Tower to Paper Architecture”, i *Ruins of Modernity*, 58-85, red. av Julia Hell og Andreas Schönle (Michigan: Duke University Press, 2010), 59

¹³³ Ben Tufnell, *Land Art*, 65

¹³⁴ Ibid., 65

av disse årstidene gir forskjellig opplevelse og forskjellig tolkning av ruinen. Denne effekten kommer av at ruinkunstverket nettopp eksisterer i den virkelige verden, som også er grunnlaget for selve ruinprosessen, og landskapsforholdet.

Ruinens gamle forbundsfelle, det sublime, finnes i denne ruinestetiske tilnærmingen snarere i dens forhold til landskap, og ruinprosessens analogi i geologiske prosesser, enn i dens potensiale for kontemplasjon over historisitet alene. Hetzler skriver nettopp at det er natur/kultur-symbiosen og dens ”natural setting” som angir muligheten for sublim erfaring. Skrekkfilmer inngår i en nyere type sublinitet, og i skrekkfilmen *The Ruins* fra 2008 er det naturen som er skurken: Plantene som vokser på en mayaruin sluker ungdommer, akkurat som den har slukt byggverket og kulturen. Klosterruinen på Hovedøya var selv setting for en gotisk fortelling (som kanskje ikke var like skummel) da Stein Riverton skrev krimhistorien ”Spøgelset paa Hovedøen” i 1909¹³⁵.

Hovedøyas pittoreske sjarme ligger først og fremst i detaljene: blomstene som vokser på murkronen, sauene som beiter blant portstuene og lignende elementer. Rekreasjonsbruken av ruinene må nødvendigvis unnsnippe sublim kontemplasjon, for en intens opplevelse av ruinens forhold til noe som er større enn den selv er knapt forenelig med søndagstur. Kan ruinene være domestisert hos betrakteren på denne måten og samtidig inngyte sublim opplevelse? Dette er dog ikke et forsøk på å definere ruinens potensiale for plutselig auratisk erfaring. Ruinkunsttilnærmingen innebærer betraktervilje til å se forbi det flauet i den domestiserte postkortestetikken, og aktivt å erfare ruinen som kunstverk. På denne måten er ruinkunsttilnærmingen appliserbar på enkeltverk, mens aura snarere er en teori om en felles estetisk egenart. Ruinkunsttilnærmingen ser etter forbindelser i anskueliggjørelsen av ruinkonseptet (prosess og landskapsforhold), ikke etter en ubeskrivelig estetisk impuls. Ruinopplevelsen kan dermed innebære både en pittoresk overflate, og en sublim mulighet. Svetlana Boym sier om dette:

the fascination of ruins is not merely intellectual but also sensual. Ruins give us a shock of vanishing materiality. Suddenly our critical lens changes, and instead of marveling at grand projects and utopian designs, we begin to notice weeds and dandelions in the crevices of stones¹³⁶

Det eksisterer også tolkningsmuligheter i forholdet mellom det pittoreske og det sublime. Akkurat som Ana Mendieta *Imagen de Yagul* fra 1973 (**fig 46**), der kunstneren er fotografert

¹³⁵ Nils Petter Thuesen, *Hovedøya*, 122

¹³⁶ Svetlana Boym, ”Ruins of the Avant-Garde”, 58

liggende i en grav, overgrodd av skjønne blomster, innebærer ruinen skjønnhet som vokser over en dypere og langt dunklere tematikk. Som Mendieta's verk illustrerer i enda større grad enn ruinen fordi det her er en kropp og ikke en bygning som ligger begravet, er det pittoreske i slike sammenhenger både skjønt og samtidig grotesk.

Betraktet med Hetzlers kunstblikk ("considered as art"), er opplevelsen av klosterruinene på Hovedøya mer enn den har vært tidligere, og ruinens estetikk er ikke kun en hensynsverdi for konserveringsmyndighetene, men en reell mulighet for en kunsterfaring. Detaljene er pittoreske, og forholdet til den uendelige naturen og dens prosesser er sublim.

KAPITTEL 6: Konklusjon

Problemstillingen var tredelt.

Spørsmål 1: Kan Hovedøya klosterruiner tilnærmes som kunst etter Florence M. Hetzlers teori om ruinkunst?

Hetzlers ruinteori er generell, og analysen av en spesifikk ruin blir dermed raskt en innpassing til det generelle snarere enn en unik analyse. Så lenge ruinens estetiske instans ikke er form, men samtidig avhengig av form for å fremtre, blir ruinens forhold til form og visualitet vanskelig å analysere spesifikt (det hadde vært underlig å analysere vanndråpene i Hans Haackes *Condensation Box*). I analysen av Hovedøya klosterruiner har den anskueliggjorte ruinprosessen blitt analysert gjennom dialektikken mellom det gjenværende og det forfalte – varighet og nedbrytning. Prosessdelen av ruinkunsttilnærmingen munner dermed fort ut i et skjønnsspørsmål, som inngår i en vernedebatt: Hvor mye skal ruinen ryddes, konserveres og restaureres? Ruinen er tross alt en historisk etterlevning, og en presentasjon av den som nettopp det er ikke unaturlig. Et ønske om høy bevaringsgrad av de historiske forskningsverdiene er heller ikke unaturlig. På den andre siden står den estetiske siden, som ofte blir påpekt, men sjelden blir utbrodert, foruten i Jørgen Lunds aura-tilnærming. I en rapport utført for Riksantikvaren i 1992 fremfører Brand og Helland en påstand om at den estetiske siden ved ruiner er undervurdert og bortglemt, og foreslår f.eks. at alle planter som ikke har røtter som ødelegger murverket, bør få stå, som et konkret estetisk hensyn. De sier blant annet: ”Ruinenes estetiske tilstand er som oftest dårlig fordi det er benyttet tekniske løsninger som har tatt lite hensyn til ruinens visuelle kvaliteter og verdier”. Motsvarende konkluderte Elisabeth Elster i 1985, i en plan for istandsetting av Hovedøya, med at *alle* planter burde ryddes vekk¹³⁷. Brand og Helland påpeker dog at det estetiske ved ruinen ikke bare handler om plantevekst:

Ruiner har en helt spesiell plass i vår opplevelse av omgivelsene. De kan appellere sterkt til vår nysgjerrighet og trang til å oppdage og finne ut. Hvor sterkt en slik ruin kan appellere slik er avhengig av hvor mye av bygningen som står igjen, formen og beliggenheten.¹³⁸

¹³⁷ Elisabeth Elster, *Hovedøya klosterruin: Plan for istandsetting av ruinområdet*, 7

¹³⁸ Brand og Helland A/S, *Ruinkonservering*, 10

Her knytter de graden av intensitet i ruinopplevelsen både til stedspesifisitet, og det jeg har kalt ruinens varighet – det som gjenstår av originalen. Hetzler formulerte det som autentisitet (uavbrutt ruintid) kombinert med *magnitude* og *size*. Her befinner Hovedøya seg i en uklar situasjon. På den ene siden er den langt mer visuelt spennende enn mange andre ruiner, f.eks. hvilken som helst av middelalderruinene i Gamlebyen i Oslo. På den andre siden er mye av det visuelle inautentisk. I denne forbindelse reises det også et spørsmål om domestisering, og ruinen på Hovedøya er til en viss grad domestisert, men såpass fri og vill at dens potensiale for ruinopplevelse likevel ikke er stagget.

I 1984 analyserte Hans-Emil Lidén ruinens forskjellige verdier slik:

Såvidt jeg kan forstå, kan antallet verdier egentlig reduseres til to; nemlig autentisitet og estetisk verdi. De øvrige verdier kan utledes av dem. En ruins aldersverdi og historiske kildev verdi er for eks. i høy grad betinget av dens autentisitet. Og dens pedagogiske verdi er igjen i hovedsak avledet av dens historiske verdi. Dens arkitektoniske verdi er derimot betinget av dens estetiske kvaliteter (mens dens arkitekturhistoriske verdi igjen har med dens autentisitet å gjøre).¹³⁹

Her, som nesten over alt hvor ruinens estetiske verdi nevnes, handler det om enkel visualitet, om mur og planter. Lidén deltok også i debatten rundt vernebygget på Hamar, som jeg så på i kapittel 1.4. Her også antok forkjemperne for ruinens estetikk et visuelt standpunkt, men påpekte stadig også verdien av ruinen i sitt naturlige miljø¹⁴⁰, slik også Brand og Helland påpekte gjennom begrepet beliggenhet. I Riksantikvarens håndbok for ruinpleie fra 2003 fremgår det likevel at begrepet om ruinens estetikk i stor grad fortsatt er et spørsmål om hensyn til enkle visuelle kvaliteter¹⁴¹.

Selv om flere har omtalt ruinens estetiske dimensjon, er det estetiske synspunktet sjelden inntatt. Ruinens estetikk handler ikke bare om dens visuelle fremtoning i seg selv, men også om hvordan vi ser på, og tenker om ruiner, og mer enn det: hvordan vi *kan* se på og tenke om ruiner, hvilke erkjennelsesmessige muligheter som ligger mellom betrakterviljen og ruinen, og hvilket forhold til sin stedspesifisitet ruinen står i. Det handler altså ikke bare om hvordan vi verner ruinen. Selv om det ofte tas hensyn, i alle fall tilsynelatende, til det estetiske når det vernes, innebærer en utforskning av ruinestetikk ikke i seg selv en stilling i en

¹³⁹ Hans-Emil Lidén, ”Ruiner som kulturminner”, *Årbok (Foreningen til norske fortidsminnemerkeres bevaring)* 138 (1984), 21

¹⁴⁰ Janne Berntsen, *Verneideologier: Analyse av debatten om vernebygget på Hamar domkirkeruin*, Hovedfagsoppgave (Høgskolen i Telemark, 2003), 55

¹⁴¹ Anne Sofie Hygen (red.) / Riksantikvaren, *Håndbok i Konservering av Ruiner fra Middelalderen* (Oslo: Riksantikvaren, 2003)

vernedebatt. Tilnærmingen er snarere en tankemåte og et blikk enn en verneideologi. Det betyr ikke at ikke verneideologier kan ta lærdom av en slik utbrodert estetisk tilnærming.

Denne oppgaven er en utforskning av én side av ruinens estetiske potensiale i dag, med spesifikke teorier, tankegods og kunstkontekst fra 1970- og 1980-tallet som grunnlag. Dette er ikke et utrop for at man skal slutte å konservere og skjøtte ruiner, men en utforskning av hva den estetiske dimensjonen kan innebære dersom vi velger å innta et synspunkt der ruiner anses som kunst. Oppgaven handler ikke om hvorvidt vi burde verne enten opplevelse eller stein, men hva opplevelsen kan bygge på. Det er ikke slik at denne tilnærmingen uttømmer ruinens potensiale, verken i sin helhet eller estetisk, men det er en tydelig og gjennomført tilnærming som viser at ruinens estetiske potensiale har langt flere lag enn svermerisk fryd og romantisk stemning, og at ruinens estetikk ikke kun er et spørsmål om plantevekst eller ikke. Kanskje er ruinkunsttilnærmingen radikal, og som praktisk redskap til og med ødeleggende for ruinens andre interesser og verdier. Likevel viser den at ruinens estetikk ikke bare er et diffust begrep som nå og da føyes til konserveringsrapporter. Jeg legger ikke frem en påstand om hvordan ruinens ulike dimensjoner skal veies. Min hensikt har vært å belyse en tilnærming som stadig er aktuell. Som kunstkontekstualiseringen i kapittel 4 har vist, er ideen om et ruinkunstverk slett ikke utenkelig. Den nyere middelalderinteressen som kommer til uttrykk i blant annet litteratur, festivaler, film og dataspill, gjør middelalderruinens estetikk ekstra aktuell i dag. Å avskrive den estetiske tilnærmingen er å overrasjonalisere, og å fornekte en aktuell respons. Å bagatellisere den er å miste interesse. Å adoptere den som verneideologi er antageligvis å miste ruinene.

Tilnærmingen til ruiner som kunst har jeg satt i sammenheng med Monroe Beardsleys uttrykk “det estetiske synspunktet”. Beardsley selv skriver om det estetiske synspunktets dilemma, at det i noen tilfeller kan være moralsk galt å innta dette synspunktet, samtidig som det ikke finnes verken objekt eller begivenhet ”som det i og for seg er galt å betrakte fra det estetiske synspunktet.”¹⁴² Det estetiske synspunktets problem oppstår idet det står i konflikt med andre verdier. I tilfellet med ruinestetikk gjør det definitivt det. Er det dermed slik at det estetiske synspunktet må vike for andre verdier? Francis Sparshott sier:

If we pursue the historical connections, we lose sight of the brilliant simplicities that are the most evident attraction of the works as we encounter them. If we respond to the works as fragments or as picturesque ruins, we cut ourselves off from a fascinating world. Most of us, if we allow ourselves to do so, move without constraint among a multitude of viewpoints more

¹⁴² Monroe C. Beardsley, ”’Det estetiske synspunktet’ fra ‘The Aesthetic point of view’ (1982)”, 450

or less articulated; it is this immediacy of multiple responses that distinguishes us from computers. All that is necessary is that our education should continue to enhance this richness and not to inhibit or disguise it.¹⁴³

Sparshott tar stilling for å innta flere synspunkter samtidig når vi ser på ruinen. Det estetiske synspunktet er i så fall ikke nødvendigvis i veien for andre verdier, men er ett av flere synspunkter. Det estetiske synspunktet er en av ruinens mange dimensjoner, og er både legitim og aktuell. I denne oppgaven har jeg rendyrket et spesifikt estetisk synspunkt som ser ruinene som kunstverk, og det er dette synspunktet, applisert på en spesifikk ruin, som har blitt analysert – ikke kulturminnevernet.

Med parameterene for den spesifikke analysen satt av den generelle teorien, skulle man forvente at den spesifikke analysen ville være nokså forutsigbar. Deler av den er også nettopp det, men samtidig viser analysen at klosterruinene på Hovedøya uttrykker natur/kultur-dialektikken på en helt egen måte, spesielt gjennom sin stedspesifisitet. Klosterruinenes forhold til landskapet på Hovedøya, både kultur- og naturlandskap, dyr, blomster og geologi, inngår i opplevelsen. Andre assosiasjoner og forbindelser dukker opp i denne tilnærmingen – f.eks. forholdet til middelalderen, site/nonsite-dialektikken, lokalmyter, det eksotiske, labyrintsammenligningen osv.

Ett av de interne punktene som strider imot muligheten for å se klosterruinene på Hovedøya som ruinkunst, er spørsmålet om autenticitet og domestisering. Nettopp klosterruiner nevnes av Lund som i faresonen for å bli ”fetisjert som ’kultur-ting’.”¹⁴⁴ Ruinkunsttilnærmingen innebærer dog et annet betrakterblikk. Analysen har også vist at kulturpåvirkninger kan inndras i ruinprosessen. Lowenthal skriver at bevaring av fortiden nødvendigvis innebærer at vi transformerer den. I denne forstand er domestisering naturlig og ikke uønskelig: ”What our predecessors have left us deserves respect, but a patrimony simply preserved becomes an intolerable burden; the past is best used by being domesticated – and by accepting and rejoicing that we do so.”¹⁴⁵ Dette handler om historieopplevelse, men innebærer altså muligheten for å se på ruinen *med* konservering og pleie, *med* domestisering. Det betyr ikke at hvilken som helst påvirkning og istandsetting er akseptert, men hos Hetzler er ikke autenticitet knyttet verken til historieopplevelse eller auratisk erfaring, men er avgjørende for at ruinprosessen skal være gyldig. Min oppfattelse er at de restaureringer og tilrettelegginger som finnes, ikke står i veien for å tilnærme seg klosterruinen på Hovedøya som ruinkunst –

¹⁴³ Francis Sparshott, “The Antiquity of Antiquity”, 96-97

¹⁴⁴ Jørgen Lund, *Kulturminnenes estetikk*, 58

¹⁴⁵ David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, 412

dvs. at restaureringene, presentasjonen og pleien av Hovedøya ikke har kuet dens potensiale for ruinkunstopplevelse. I alle fall ikke enda.

Svaret på problemstillingens første spørsmål er dermed: Ja, Hovedøya klosterruiner kan tilnærmes som kunst etter Florence M. Hetzlers teori om ruinkunst, så lenge man godtar ruinens grad av domestisering og inautentisitet. At det er mulig å se på Hovedøya med dette blikket betyr ikke automatisk at Hetzlers teori om ruinkunst er underbygget. I kapittel 4 belyste jeg muligheten for å tenke slik som Hetzler gjorde, og undersøkte dermed spørsmål 2 i problemstillingen.

Spørsmål 2: Hva slags kunst er i så fall det?

Ruinkunst befinner seg mellom å være mental konstruksjon, og et produkt av en abstrakt forståelse av kunstnerbegrepet: her Tid som kunstner. I Hetzlers teori er den begge deler – både et unikt produkt, og et produkt hvis estetiske dimensjon oppstår i møte med betrakteren. Dersom man kan snakke om intensjon i ruinkunstverket, er det i betrakterblikket, ikke i produksjonen. Produksjonen er i seg selv snudd på hodet: ”Nature has used elements of architecture as objects, just as art takes as object elements of Nature.”¹⁴⁶

Jeg har satt ruinkunst i forbindelse med spesielt to kunstformer: prosesskunst og landskapskunst. Ruinkunst forholder seg til prosess ved å definere sin estetiske instans som prosess. ”All art is change” skrev Hetzler i 1991¹⁴⁷, og forandringen i ruinkunst er tidens streben mot å føre kulturprodukt og natur i enhet. Samtidig befinner anskueliggjørelsen av denne prosessen, nemlig ruinen, seg i et landskap, og opplevelsen av ruinen bestemmes av dens stedspesifisitet. Ruinen er dermed et stedspesifikt installasjonsverk utendørs, og kommer slik svært nær landskapskunst.

Ved å være et kunstverk som ikke forholder seg til kunstproduksjon, men i steden er en del av en virkelig verden, forholder ruinen seg til ideen om kunst som nettopp en del av den virkelige verden – fra popkunst og readymades til fluxus og landskapskunst. Akkurat som action painting ble til action, slik Makarius hevder, ble ruinmotivet og ruinideen til simpelthen ruinen, som står som et prosesskunstverk i landskapet – og både prosessen og landskapet hører den virkelige verden til.

¹⁴⁶ Paul Zucker, *Fascination of Decay*, 5

¹⁴⁷ Florence M. Hetzler, “Introduction: A Philosophical Consideration of Art”, xix

Spørsmål 3: Hva innebærer kunstopplevelsen av ruinene?

Svaret på dette spørsmålet gir seg i stor grad i svaret på spørsmål 1, ettersom spørsmålsstillingen *om* raskt blir til *hva*. Parameterene for å svare på dette spørsmålet ble satt i kap 3 og 4, og ledet frem til kasusstudiet i kapittel 5. Sammen viser de at kunstopplevelsen av ruinene på Hovedøya handler om å bevege seg i et større kompleks, og gjennom det erfare ruinprosessen som en dialektikk mellom varighet og nebrytning. Opplevelsen innebærer også å erfare ruinens stedspesifisitet – både dens forhold til det umiddelbare landskapet rundt, og dens forhold til øya, fjorden og byen gjennom ulike stedlige forhold, som jeg leste gjennom Smithsons begrepspar site og nonsite, og i tillegg relaterte til Derridas forståelse av ergon/parergon. I tillegg kommer historieopplevelse, som på den ene siden knytter seg til spesifikke begreper som *middelalder*, *kloster* osv., men som på den andre siden ikke avhenger av utbredt kunnskap om ruinens spesifikke historie.

Ruinkunst innebærer en unik tilnærming som flytter ruinestetikken fra å være enten fragment- eller forfallsestetikk til å innebære en større opplevelse av landskap, sted, natur og naturprosesser, samt kulturprosesser, historisitet, stedsbundne myter, stedsbundet historieopplevelse og lignende. Slik som tilhengerne av den estetiske bevaringen av domkirkeruinene på Hamar snakket om ruinens forhold til sitt nærmiljø, tar ruinkunsttilnærmingen ruinen og dens nærmiljø, og forbindelsene mellom dem, på alvor. Naturlige oppfølgingsspørsmål er hvordan det kan tilrettelegges for en slik tilnærming, hvilke elementer av tilnærmingen som skal vektlegges, og hvordan ruinens estetiske kvaliteter kan ivaretas i kulturminnevernet. Dette ville dog være vernedebatt, og hører ikke inn under denne oppgavens mål.

Litteraturliste

- Bale, Kjersti. *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2009.
- Beardsley, Monroe C. ”’Det estetiske synspunktet’ fra ‘The Aesthetic point of view’ (1982)”. I *Estetisk teori – En antologi*, 434-450. Redigert av Kjertsi Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Benjamin, Walter. ”Excerpts from ‘The Origin of German Tragic Drama (1928)’”. I *Baroque New Worlds: Respresentation, Transculturation, Counterconquest*, 59-73. Redigert av Lois Parkinson Zamora og Monika Kaup. Durham, North Carolina: Duke University Press, 2010.
- _____. ”The Arcades Project, 1927-1940”. I *Ruins*, 28-30. Redigert av Brian Dillon. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011.
- Berntsen, Janne. *Verneideologier: Analyse av debatten om vernebygget på Hamar domkirkeruin*. Hovedfagsoppgave, Høgskolen i Telemark, 2003.
- Bjørneboe, Therese. ”Schechner: Er 9/11 ’kunst’?” *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* 10 (2002), 18-20.
- Boetzkes, Amanda. *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Boym, Svetlana. ”Ruins of the Avant-Garde: From Tatlin’s Tower to Paper Architecture”. I *Ruins of Modernity*, 58-85. Redigert av Julia Hell og Andreas Schönle. Michigan: Duke University Press, 2010.
- Brand og Helland A/S. *Ruinkonservering: En rapport med forslag til beskyttelse og pleie av ruiner i Norge*. Oslo: Riksantikvaren, 1992.
- Cantor, Norman. *Inventing the Middle Ages: The lives, works and ideas of the great medievalists of the twentieth century*. New York: William Morrow and company, Inc., 1991.
- Carman Rose, Mary. ”Nature as Aesthetic Object: An Essay in Meta-Aesthetics”. *British Journal of Aesthetics* 16 (1976): 3-12.
- Carpo, Mario. ”The Postmodern Cult of Monuments”. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation History Theory* 4, nr. 2 (vinter 2007): 50-60.
- Carson, Allen. ”Appreciation and the Natural Environment”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, nr. 3 (vår 1979): 267-275.
- Crawford, Donald. ”Nature and Art: Some Dialectical Relationships”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42, nr. 1 (høst 1983): 49-58.

- Derrida, Jaques. "The Parergon". Oversatt av Craig Owens. *October* 9 (sommer 1979): 3-41.
- Eco, Umberto. *Rosens Navn*. Oversatt av Carsten Middelthon. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1984.
- _____. "Ti måter å drømme om middelalderen på" i *Den nye middelalderen og andre essays*, 19-29. Redigert av Siri Nergaard. Oversatt av Tommy Watz og Siri Nergaard. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2000.
- _____. "Den nye middelalderen" i *Den nye middelalderen og andre essays*, 30-46. Redigert av Siri Nergaard. Oversatt av Tommy Watz og Siri Nergaard. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 2000.
- Ekroll, Øystein. *Ruinhistorikk: Ruinars funksjon og verdi, før og no*. Oslo: Riksantikvaren, 2007.
- Elster, Elisabeth. *Hovedøya klosterruin: Plan for istandsetting av ruinområdet*. Oslo: Riksantikvaren, 1985.
- Eriksen, Anne. *Historie, minne og myte*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1999.
- Eriksen, Anne. "The murmur of ruins: a cultural history". *Ethnologia Europaea* 36, nr. 1 (2006): 5-20.
- Fischer, Gerhard. *Klosteret på hovedøya*. Oslo: Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring, 1974.
- Gadamer, Hans-Georg. "Fra 'Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest' (1977)". I *Estetisk teori – En antologi*, 355-370. Redigert av Kjertsi Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oversatt av Steinar Mathisen. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Ginsberg, Robert. "The Aesthetics of Ruins". *Bucknell Review* 18, nr. 3 (vinter 1970): 89-102.
- _____. *The Aesthetics of Ruins*. New York: Rodopi, 2004.
- Gombrich, Ernst H. *Art & Illusion*. 6th edition. London / New York: Phaidon Press, 2002.
- Hasle, Ingvild. *Postmoderne middelalder? En studie av Hamar Middelalderfestival*. Masteroppgave, Universitetet i Bergen, 2007.
- Hauge Yngvar og Th. Horgen. *Hovedøens Kloster: Veiledning for besøkende*. Oslo: Christiania Historisk-Archæologiske Forening, 1922.
- Hell, Julia og Andreas Schönle. "Introduction". I *Ruins of Modernity*, 1-14. Redigert av Julia Hell og Andreas Schönle. Michigan: Duke University Press, 2010.
- Hetzler, Florence M. "The Aesthetics of Ruins: A New Category of Being". *Journal of Aesthetic Education* 16, nr. 2 (sommer 1982): 105-108.
- _____. "Causality: Ruin Time and Ruins". *Leonardo* 21, nr. 1 (1988): 51-55.

- _____. "Introduction: A Philosophical Consideration of Art" i *Art and Philosophy: Brancusi - The Courage to Love*. Redigert av Florence M. Hetzler. New York: Peter Lang Publishing, 1991.
- Hvinden-Haug, Ole Fredrik. "De eldste tegninger av Hovedøens klosterruiner". *St. Hallvard* 18 (1940), 40-44
- Hygen, Anne Sofie (red.) / Riksantikvaren. *Håndbok i Konservering av Ruiner fra Middelalderen*. Oslo: Riksantikvaren, 2003.
- Høilund, Mari Kristin. *Historie som argument: Hamarkaupangen får nytt liv*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo, 2007.
- Ingarden, Roman. "Aesthetic Experience and Aesthetic Object". *Philosophy and Phenomenological Research* 21, nr. 3 (vår 1961): 289-313.
- Johnsen, Odd A. *De norske cistercienserklostre 1146-1264 sett i europeisk sammenheng*. Oslo/Bergen/Tromsø: Universitetsforlaget, 1977
- Kaufmann, Walter. *Time is an Artist*. New York: Reader's Digest Press, 1978.
- Kenney, Alice P. og Leslie J. Workman. "Ruins, Romance, and Reality: Medievalism in Anglo-American Imagination and Taste, 1750-1840". *Winterthur Portfolio* 10 (1975): 131-163.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October* 8 (vår 1979): 30-44.
- Lidén, Hans-Emil. "Ruiner som kulturminner". *Årbok (Foreningen til norske fortidsminnemerkeres bevaring)* 138 (1984): 11-24
- Lowenthal, David. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1985.
- _____. "Authenticity? The dogma of self-delusion". I *Why fakes matter: Essays on problems of authenticity*, 184-190. Redigert av Mark Jones. London: British Museum Press, 1992.
- Lund, Jørgen. *Kulturminnenes estetikk: om en estetisk erfaring av "faste kulturminner" via Walter Benjamins aurabegrep. Med et kritisk blikk på kulturminnevernet*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Bergen, 1991.
- Lyotard, Jean-Francois. "'Det Sublime og avantgarden' fra 'L'inhumain – Causeries sur le temps' (1988)". I *Estetisk teori – En antologi*, 473-486. Redigert av Kjertsi Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Macauley, Rose. *Pleasure of Ruins*. New York: Walker and Company, 1966.
- Makarius, Michel. *Ruins*. Paris: Éditions Flammarion, 2004.

- Morley, Simon. "Introduction". I *The Sublime*. Redigert av Simon Morley. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel/The MIT Press, 2010.
- Owens, Craig. "Earthwords". *October* 10 (høst 1979): 120-130.
- _____. "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism Part 1". *October* 12 (vår 1980): 67-86.
- _____. "The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism Part 2". *October* 13 (sommer 1980): 58-80.
- Patrik, Linda E. "The aesthetic experience of ruins". *Husserl Studies* 3 (1986): 31-55.
- Pedersen, Ragnar. "Autentisitet og kulturminnevern: en diskusjon om kulturminnevernets verdigrunnlag". *Dugnad* 25, nr. 1 (2000): 21-48.
- Regier, Alexander. "Foundational Ruins: The Lisbon Earthquake and the Sublime". I *Ruins of Modernity*, 357-374. Redigert av Julia Hell og Andreas Schönle. Michigan: Duke University Press, 2010.
- Riegl, Alois. "The Modern Cult of Monuments". Oversatt av Kurt W. Forster og Diane Ghirardo. *Oppositions* 25 (1982): 21-50.
- Riksantikvaren. *Ruiner*. Oppdatert 11. mars 2010 © Riksantikvaren, <http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Tema/Arkeologi/Ruiner/> (dato for tilgang: 07.05.2012).
- _____. *Bevar forfallet*. Oppdatert 24. juni 2005 © Riksantikvaren, http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Publikasjoner/Faktaark_og_brosjyrer/filestore/Bevarforfallet.pdf (dato for tilgang: 07.05.2012).
- _____. Statusrapport 2009. Oppdatert 9. oktober 2012 © Riksantikvaren, <http://www.riksantikvaren.no/filestore/rsrapportRuinprosjektet2009.pdf> (dato for tilgang: 08.05.2012).
- Rosenberg, Harold. *The De-definition of Art*. London: Martin Secker & Warburg Limited, 1972.
- Rustan, Øyvind H. *Botanisk undersøkelse av Hovedøya*. Oslo: Oslo Helseråd, 1981.
- Rønning Johannesen, Ole. *Hedmark i norsk billedkunst*. Lillehammer: Thorsrud a.s Lokalhistorisk Forlag, 1996.
- Simmel, Georg. "The Ruin" i *Georg Simmel, 1858-1918: a collection of essays*. Redigert av Kurt H. Wolff. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1959.
- Smithson, Robert. "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey, 1967". I *Ruins*, 46-51. Redigert av Brian Dillon. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011.

Sparshott, Francis. "The Antiquity of Antiquity". *Journal of Aesthetic Education* 19, nr. 1 (vår 1985): 87-98.

Thuesen, Nils Petter. *Hovedøya*. Oslo: Tiden Norsk Forlag, 1984.

Trigg, Dylan. *The Aesthetics of Decay: Nothingness, Nostalgia, and the Absence of Reason*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.

Tufnell, Ben. *Land Art*. London: Tate Publishing, 2006.

Virilio, Paul. "Bunker Archaeology, 1975". I *Ruins*, 105-108. Redigert av Brian Dillon. Documents of Contemporary Art. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/The MIT Press, 2011.

Weinstein, Deena og Michael A. Weinstein. *Postmodern(ized) Simmel*. London / New York: Routledge, 1993.

Woodward, Christopher. *In Ruins*. London: Chatto & Windus, 2001.

Zucker, Paul. "Ruins. An Aesthetic Hybrid". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20, nr. 2 (vinter 1961): 119-130.

_____. *Fascination of Decay. Ruins: Relic - Symbol – Ornament*. Ridgewood, New Jersey: The Gregg Press, 1968.